

اللغة فى المسرح

بقلم توفيق الحكيم

يوم المسرح العالمى هو اليوم الذى يقبل فى كل عام مع مطلع الربيع ، فتورق فيــه الآمال من جديد ، وتنتعش الهمم ، فى كل بيئة مسرحية ، فى كل امة من الامم . فتفتح فيه ابواب المســارح للناس لمشاهدة العــروض . كما تفتح فيه ابواب العقول لمناقشة المشكلات وللمسرح مشكلاته التى تتجدد بتجدد السنين والمشاهدين .

ذلك ان قيــمة المسرح الحقيقيه هى فى ارتبــاطه الوثيق بالمجتمــع البشرى وهذا المجتمع فى تغير مستمر وتجدد دائم . ولما كانت خشبة المسرح هى المنصة التى تصــدر عنها اشارات الريادة ، فانه كان دائمــا على المسرح فى كل زمان أن يتفهم حاجة المجتمــع واستعداده ودرجة نضــجه للتغير والتجدد ليسارع الى النفخ فى البوق والســير فى المقدمة ، لذلك كانت الحركات المسرحية الكبرى والتحولات الهـامه فى تاريخ المسرح هى فى نفس الوقت تحولات ، أو علامات لتحولات فى ذات المجتمع .

من ذلك ما نراه فى مجتمعنا من وجود ذلك الفارق والفاصل بين اللغة الصحيحة ولغــة التخاطب المسماة بالعامية . ان هذه المشكلة لم توجد ولم تعرف على هذا النحو فى مجتمع عرف المسرح من قديم وخضع لتأثيره ومؤثراته . فان الصلة الوثيقه التى كانت دائما موجــودة بين الجماهير ومنصه المسرح وما يعرض عليها من حوار سليم بأقلام الأعلام ، جعل الجماهير تتلقى من المسرح لغــة التخاطب السليمة الصحيحة . حتى لقد قيل أن كورنى وراسين وفولتير اســتطاعوا من فوق خشبة المسرح أن يطبعوا بطابعهم لغــة الحديث والتخاطب بين ســيدات عصرهم . بل حتى فى أيام تشــيخوف وجوركى وأمثالهمــا نجد الحوار المسرحى عندهم مكتوبا باللغة الأدبية ، حتى فى مسرحيه « الحضيض » لجوركى ، فقد قيل أنه كتبها باللغه الأدبية ، مع ترصيعها أحيانا ببعض الألفاظ الدارجة على السنة الشخصيات لتلوينها واظهار بيئتها . كما أن هنــاك اليوم حركة لتطهير اللغة الروسية من الأخطاء حتى لا يورث الى الأجيال المقبله الا الصحيح السليم .



لكننا نحن فى بلادنا لم يكن لدينا مسرح ولا أدب مسرحى ذو أثر فعال فى المجتمع مما نجم عنه ترك الجماهير بغير نموذج حى للغة حوار وتخاطب محترمة يمكنهم التطلع اليها ومحاكاتها . وهكذا تركوا لأنفسهم بغير قيادة من مسرح محترم ، ولا من تعليم عام منتشر ، فأخذوا يتخبطون فى الأغلاط والتخريفات الى الحد الذى باعد بينهم وبين الصحيح السليم. بل الى الحد الذى صرنا فيه الى وجود لغة هابطة سقيمة اضطر المسرح فيما بعد الى استخدامها ليتفاهم بها مع هذه الجماهير . وانقلبت عندنا الآية . فاصبحت اللغة الهابطة هى التى تقود اليها المسرح الناشىء فى بلادنا. وبذلك فقد المسرح عندنا مهمه القيادة . وأصبح هو المقود من أنفه . وتلك هى مشكلة المسرح الآن فى بلادنا .

وعلى الرغم من محاوله البعض منا اصطناع لغة عربية صحيحه مبسطة غاية التبسيط . فاننا نجد عند التمثيل أنه قد دفع بها الى من يحولها أو يترجمها الى اللغه العاميه . وهذا وضع عجيب . فالاعتراف بوجود لغتين منفصلتين لأمة واحدة ، تسعى الى اذابة الفوارق بين طبقاتها ، أمر لايبشر بخير . ولطالما عيرنا أهل اللغات الحية بأن لغتنا العربية صائرة الى زوال ، لأن الناس فى تخاطبهم لايتكلمونها . وكان أهل المصلحه منهم يمعنون فى ايهامنا بعمق الهوة بين الفصحى والعامية وباستحالة تلاقيهما يوما . والواقع الذى الاحظه اليوم ولاحظه كثيرون هو عكس هذا الزعم . فالعاميه هى المقضى عليها بالزوال . والفارق بينها وبين الفصحى يضيق يوما بعد يوم . ويكفى أن نستمع الى فلاحنا أو عاملنا فى مجلس الأمة أو مجالس الادارات ليتضح لنا أن لغة الكلام العادى قد ارتفعت الى المستوى الفصيح ، فهو مثلا يقول « دا موضوع يهم جميع الفلاحين . » او « الأرباح دى تم توزيعها بالنسبة لأغلب العمال » الخ .. فاذا تجاوزنا عن ابدال الدال بالذال فى اسم الاشارة « ذا وذى وذه » الذى يصبح فى التخاطب «دا و دى و ده» فان العبارة كلها تصبح صحيحة. وهذا النوع من الرخص والاختزالات موجود فى اللغات الحية عند التخاطب بل وفى الكتابة الجارية .

وكان من أثر هذه الرخص والاختزالات أن اختفت مشكلة اللغتين المنفصلتين فى تلك البلاد ، لأن الفصحى هناك أفسحت صدرها لبعض الشائع فى النطق والحوار ، دون أن تطرده من حظيرتها طردا ، فيلجأ الى الابتعاد التام وينشىء لنفسه لغة خاصه به يعمق فيها الفوارق والحواجز . نحن أيضا فى لغتنا العربية بشىء من السماح فى لغة التخاطب والحوار ببعض الرخص والاختزالات الشائعة على الألسن فى أسماء الاشارة والأسماء الموصولة ، نستطيع أن نضيق الحدود والفروق والحواجز ، وأن نصل الى مستوى موحد من لغه عربية أقرب ماتكون الى السلامه . وحسبنا أن نلاحظ المتكلمين فى الندوات والمجالس العادية لنعجب لضآلة الفارق بين العربية وما يسمى بالعاميه . فعندما يقول رب أسرة على المائدة « هاتوا لنا التفاح اللى اشتريته » .فهذه العبارة سليمة الامن اختزال الاسم الموصول « الذى » الى « اللى » .

ان أكثر ما نسميه لغه عامية ما هو الا اختزالات اقتضتها سرعة الكلام والخطاب كما يحدث فى أكثر اللغات الحيه .. فعندما نقول « بدى » انما نختصر لسرعة النطق كلمة « بودى » . فنقول : « بدى أسافر » بدلا من: « بودى أسافر » . وكذلك الحال فى قولنا « أيوه » بدلا من « أى والله » .

وعندما نقول « ماعرفشى » انما نختزل « ما أعرف شيئا » . أو على الأصح ندمجها بعد تسكين أواخرها . وتسكين الأواخر اى الوقوف بالسكون وعدم الاعراب هو أيضا من صفات لغة التخاطب السريعة فى كل امة . ولعل الأمر كان كذلك أيضا أيام العرب القدامى فى أوج حضارتهم . فقد كان يقال « سكن تسلم » . وما نحسب الكلام والتخاطب فى الأسواق فى أيامهم كان دائما باعراب أواخر الكلمات . فالتسامح اذن فى الوقف فى الحوار التمثيلى العصرى المنطوق والمكتوب يجب الا يقدح فى عربية اللغة أو سلامتها .



وقد قال ابن الأثير فى كتابه « أسد الغابة » أن اللحن لايقدح فى بلاغه أو فصاحة • بقيت مسألة الكلمات التى شاع استعمالها فى حياتنا اليومية وحسبناها عاميه وهى فى حقيقتها صحيحه وموجودة فى القواميس مثل « آشوفك بكره » و « اخرج بره » و « خش فى الموضوع » و « زيى زيك » و « بس » الخ الخ •• وقد سبق للمرحوم المازنى أن أشار الى الكثير من ذلك واستعمل عبارات مثل « عالماشى » ••• وعلى هذا القياس يمكن استعمال « دا الوقت » أو « دالوقت » . فالدال والذال والضاد والظاء يحل أحدها فى النطق محل الآخر فى بعض البيئات والقبائل • فكلمه « فاض » كانت تنطق أحيانا «فاظ » • ووردت فى الكتب القديمة « فاظت روحه » • وعلى ذلك لا جناح فى نطقنا « دا » و « دى » و « ده » بدلا من « ذا » و « ذى » و « ذه » ••• وكذلك مايسير على نهجها مثل « كذا » التى ننطقها « كدا » أو « كده » • ويلحق بها كلمة « أيه » و « ليه » مما شاع استعماله فى حديثنا نحو « ايه رايك فى المسألة ؟ » و « ليه امتنعت عن زيارتى » •

مثل هذه الرخص والاختزالات فى التخاطب يمكن قبولها • اذ من الشطط أن نطالب الناس بالطفرة ونلزمهم فى مجالسهم العادية باستعمال كلمة « لماذا » بدلا من « ليه » حتى ينطقوا : « لماذا امتنعت عن زيارتى » •• إذا أردنا أن نطاع فلنأمر بما يستطاع •• كل ما نرجوه ونراه الآن فى الامكان هو العمل على قدر المستطاع على ازالة الوهم بوجود لغتين منفصلتين تقوم بينهما هوة سحيقه • فان هذا الاعتقاد هو الذى جعل كثيرا من كتابنا يمعنون فى تعميق الهوة بدون مبرر أحيانا •• لاشىء الا لتأكيد انفصال العاميه واظهارها بمظهر اللغة المستقلة • وما داموا قد انفصلوا بها واستقلوا فهم أحرار فى المبالغة والتكلف وصنع فروق مفتعلة افتعالا • فعبارة « قل لى » مثلا يكتبونها « قوللى » مع ان العربية السليمة هنا هى الأقرب الى النطق • ولكنها رغبة الامعان فى اقامه الحواجز والقضاء على كل تشابه والتشويه لمعالم اللغة العربية ، تنصلا منها وتجاهلا لها ، وأحيانا جهلا بها •• كذلك تقع بعض المسئولية على بعض المتقعرين ممن يحلو لهم تجنب الشائع الصحيح لمجرد أن العامة عرفته • فعندما شاع مثلا قولهم « فلان موظف نشيط » استعمل المتفاصحون كلمة « نشط » مع أن الأفصح لغة هو اللفظ المتداول . اذن هى رغبة متعمدة من الطرفين لاختلاق هوة مصطنعة بين الكتابة والتخاطب او بين طبقتين من الناس .. ونحن اليوم بسبيل بناء أمة موحدة فى التفكير والعمل ونتحدث عن اذابه الفوارق بين الطبقات • فكيف يتم ذلك بغير اذابة الفوارق فى لغة التخاطب • وهنا يقع العبء الأكبر على كتاب الحوار القصصى والتمثيلى • فهؤلاء هم المنوط بهم مهمة ازالة الفوارق اللغوية • فلا يكفى أن يقولوا أنهم يصورون الواقع ، بل ان واجبهم أيضا هو التأثير فى الواقع وتغييره ، وتشكيل واقع الغد • ولقد كان للمؤلفين المسرحيين فى أوربا فى العصور الماضيه فضل الارتفاع بلغة التخاطب فوق المسارح ـ كما سبق أن قلت ـ مما جعل الناس يحاكونها فى حياتهم اليومية • وفى وقتنا الحاضر تضاعفت قوة التأثير عندنا بوجود السينما والاذاعه والتليفزيون • فاذا استمر كتاب الحوار يبالغون فى تصيد الهابط من الألفاظ بغرض اضحاك الناس أو بحجة تصوير واقعنا ، فاننا سنظل نعيش فى مجتمع غارق اكثره فى السوقية والابتذال . مع أن واقعنا ليس فى كل الأحيان بهذا السوء • فالعامل والفلاح والعمدة والشرطى لايتحدثون فى الحياة دائما بهذه اللغة الكاريكاتورية التى نعرضها فوق المسارح وعلى الشاشة • فنحن اذن من أجل الاضحاك نضحى بأهم الغايات الفنيه والاجتماعية معا : وهى العمل على الارتفاع بالمستوى اللغوى لطبقات الشعب ••

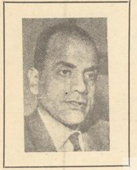
تلك هى مشكله اللغة فى مسرحنا • وحلها سوف يتيح للمجتمع أن يتغير فعلا بسرعة ويتحد فى شبه طبقة واحدة مرتفعة فى التعبير والوعى والتفكير • ويعيد للمسرح مهمته الحقيقة • وهى أن يقود ولا يقاد ، ويصنع واقع الغد •

وبذلك نلحق بالركب • ركب المسرح العالمى الذى أسهم من قديم ويسهم فى تغيير مجتمعه •

من أجل المسرح ومن أجل الانسان

هذا الاحتفال

بقلم الدكتور علي الراعي





بلادنا بيوم المسرح العالمى وهى تخوض تجربه من آروع ما مر بها فى تاريخها الثقافى الطويل : تجربة زرع الفكرة المسرحية من جديد فى أرضنا الخصبة ورعايتها وتنميتها ، وسط حماس شعبى وفكرى كبيرين .

فى أرضنا قامت الفكرة المسرحية ، وفى ارجاء معابدها تردد صوت اول ممثل فى التاريخ . واذا كان تاريخنا اللاحق لم يعرف نموا للمسرح واطرادا للتراث المسرحى ، فنحن الآن نصر على ان نسترجع ما فات فى عزم حديدى لا يكل . عزم يدفعنا الى ان نفتح بلادنا كلها امام فن التمثيل، وافدا كان ، ام محليا . ففى الوقت الذى نستضيف فيه الفرق العالمية فى مسارحنا وبين آثارنا ، نعد العدة لنغزو الجمهورية كلها ونتعرف على مدنها وقراها ، بهدف احتضان المواهب المسرحية الاقليمية ، فى التمثيل والاخراج والتأليف ، وابرازها الى النور ، واعانتها على النمو، بحيث ينبت المسرح الاقليمى من الاقليم فعلا ، ويصبح رافدا له خطره وجلاله لنهر مسرحى كبير ينتظم بلادنا كلها .

وفى الوقت الذى نطور فيه الفكر العلمى فى المسرح ، بنشر الكتب والابحاث وامهات التأليف المسرحية العالمية ، نستزيد من عدد الفرق المسرحية ونتوسع فى ايفاد البعوث لعواصم المسرح العالمية ، ونحسن مسارحنا ونزيد كفاءتها الفنية ، ونبنى دارا جديدة للاوبرا ، ونعد العدة لنقيم متحفا للمسرح ونستن القوانين لحماية الفنان المسرحى من العوز والشيخوخة ، ونشجع التأليف المسرحى ونمد من رقعة الفن بأضافة الوان مسرحية جديدة ، ليتسنى لنا ان نمتد فى هذا الحقل بالطول والعرض والعمق ، فنرسى بهذا اساس نهضة مسرحية ثابتة ، ما احوج حياتنا وادبنا اليها ، وما اشد تطلعنا لها .

واننا اذ نشارك فى يوم المسرح العالمى ، ولم يمض سوى عامين على الاحتفال به، لنثبت من جديد حيوية شعبنا وتطلعه الى كل ماهو مشرق وجميل فى العالم ، وكل مايرسى دعائم الاخوة والصداقة والسلام بين بنى البشر .



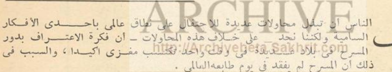
تحية من فنانينا ومسارحنا فى الجمهورية العربية المتحدة ، الى كل مسرح فى العالم يرتفع عن فنه ستار ، وتقرع اجراسه فى الردهات ، تدعو رواد الفن الجميل الى امتاع الروح والعقل والبصر .

والمجد والسلام للانسان !

رسالة هيئة المسرح الدولى

بقلم آرثر ميلر





ألف الناس أن تبذل محاولات عديدة للاحتفال على نطاق عالمى باحدى الأفكار السامية ولكننا نجد – على خلاف هذه المحاولات – أن فكرة الاعتراف بدور المسرح فى بلاد عديدة فى وقت واحد تكتسب مغزى اكيدا ، والسبب فى ذلك أن المسرح لم يفقد فى يوم طابعه العالمى .

فاحتفالنا بالمسرح هذا المساء لا يمثل أملا فحسب ولكنه يسجل حقيقة ثبتت دعائمها واركانها ، أما العنصر الجديد فى مغزى هذا الاحتفال هذا العام فهو فى ظنى أننا كنا من قبل نرى أن مسرحية روسية اذا عرضت على مسارح أمريكا مثلا لاتجد لها صدى كبيرا خارج أبواب هذا المسرح ، على حين أننا نرى اليوم ان المسرح يعالج هو ايضا – بصورة أو أخرى – شأنه فى ذلك شأن كل نتاج فكرى للانسان فى هذا العصر – قضية فناء الانسان ، وليس للدبلوماسية والسياسية فى الوقت الحاضر الا تأثير ضئيل ولكن قدرة الفن على التأثير وان تكن هى الاخرى ضعيفة فانها فعالة فى المدى الطويل ، ولذلك فمن شأنها ان تربط المجتمع الانسانى بوثاق واحد ، ولاريب أن هناك قيمة انسانية اكيدة فى كل عمل من شأنه اقامة الدليل على اننا ننتمى لابوة واحدة ، فمن العلامات الطيبة اذن اليوم ان يعمد عشرات الآلاف ، أو الملايين من الناس ، الى التريث فى سباقهم الى اللهو أو الى غايات أجدى فيما نرجو ، من أجل الانتباه والتيقن بان امامهم مسرحا شاسعا هو العالم كله وان هذا المسرح تحتله فرقة تمثيلية هى اكبر فرقة شهدها هذا المسرح عبر التاريخ كله لانها هى الجنس البشرى جميعه ، فيجدون خلاصا لنفوسهم من الخوف الذى يرهقها والا فاننا سنسير الى هاوية لاشك فيها ، هذا المؤلف المجهول الذى وزع علينا أدوار مسرحيته ، هذا المؤلف الذى يميل الى السخرية والدعابة ، هذا الأستاذ فى فن الفكاهة ، قد جعل من المسرح عالما لنا – كما ان ازدياد حصيلة العلوم قد جعل منا ممثلين على هذا المسرح ، وليس أمامنا جمهور يشاهدنا ، فان الصمت المطبق يهددنا بأن يحتوينا داخل معطفه الكريه .



واني اود بطبيعة الحال ان اتحدث عن الحرب ، ولكن كل مسرحية لها قيمتها تعالج ضمنا مصير الانسان ، اما الفرق الوحيد القائم الآن — وانه لفرق كبير — فهو ان عبء الاهتداء الى حل او الهلاك لايقع على عاتق بطل فرد ، بل يقع على عاتقنا جميعا ، فكم من اناس بيننا حدث لهم في السنين الاخيرة حينما واجهوا في لحظة رجة الخوف من الفناء وقد كشف لهم عن حقيقة وجهه قد استطاعوا ان يماثلوا شاكسبير في صدق فراسته ورددوا من ورائه ان الجزيرة ليست من تدبير الافلاك والنجوم بل هي كامنة في باطن نفوسنا .

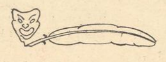
— ومن اجل هذا ينبغي ان يكون لنا مسرح اذ ان المسرح قبل كل شيء آخر يضع الانسان في موضع هو بالنسبة للعالم يعتبر مركزه ،نحن في حاجة الى استجمام ولو قصير العمر الى لحظة هدوء وسط العاصفة ، حيث يصبح من المتاح ان نقيم من انفسنا شهداء على هذا الصراع الابدي بين الانسان وقدره .

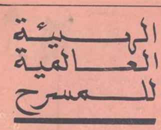
والظاهرة العجيبة في ايامنا هذه ان العالم قد انقسم الى كتلتين ، على حين ان الفن — والمسرح بالاخص — يثبت بوضوح ان رسالته العميقة الاثر لا تتحقق الا بفضل مايكتسبه هذا الفن من طابع عالمي .

وبعد ان كان نجاح المسرحية مقصورا على حدود البلد الذي تمثل فيه ، فاننا نجد ان هذا النجاح اخذ يتعدى هذه الحدود شيئا فشيئا ويمتد الى بلاد اخرى ، ذلك لأن الثقافات المختلفة انما هي عناصر متعاشقة يكمل بعضها بعضا ، وتسير قدما الى الامام في صف واحد

ولكننا اذا أردنا أن نعالج بالبحث تلك المشكلة الدقيقة الا وهي مشكلة الحياة والموت فاننا سنتصادم احدنا بالآخر كأننا مخلوقات هابطة من عوالم اخرى ، وقد اثبت المسرح لنا اليوم — من غير أن ينتبه أو يريد — ان الجنس البشري — رغم تنوع ثقافته وتقاليده — يربطه وثاق متين واحد .

— ولا اظن انه اتيح في اى وقت مضى ماينتاح اليوم لمسرحية معاصرة ان تلقى على الفور مجاوبة من الناس جميعا في كافة اقطار الارض ، ومما يبهج النفس أن يصبح المسرح قبل اى فن تعبيري آخر هو الوسيلة التي تحقق هذا التجاوب بين الشعوب ، ذلك ان الدور الملقى على عاتق الانسان اذا وقف على خشبة المسرح انما يتعلق بقيم انسانية ، ومن علامات الخير ايضا اننا في عصرنا هذا ،حيث تتعذب أرواحنا من فقدان كل شيء لجدواه في نظرنا ، وحيث العجز عن العمل يهدد قلوبنا بالشلل ، ان نملك من الاشكال الفنية شكلا لايتحقق الا بفضل العمل ، ومعنى هذا ان الوقت قد حان لوجود مسرح ارادي يمد جذوره في تربة هي هذه الحرية المخلخلة والتي استطاع الانسان مع ذلك ان يحقق بفضلها معجزاته على هذه الارض ، واتاحت له ان يقبض على النجوم في يده ، وهي ايضا التي جمعتنا معا هذه الليلة — كما هو الحادث في مدن عديدة — المساهمة في امل واحد ، الامل في الانسان .







« الفن المسرحى نشاط عالمى يعبر به الانسان عن نفسه فى كل مكان ولهذا كان له أثر قوى وقدرة على جذب جماعات كبرى من شعوب العالم والحاقها بخدمة السلام . من أجل هذا أنشئت هيئة دولية ذات شخصية مستقلة أطلق عليها اسم :

« الهيئة العالمية للمسرح »

(مقدمة ميثاق الهيئة العالميه للمسرح)

٢٨ يونيه ١٩٤٨



عام ١٩٤٨ لم يكن للمسرح — وهو من أقدم الفنون التي عرفها الانسان — رابطة عالمية تنسق جهود العاملين فيه ، وتحقق له مزيدا من الانتشار والتطور ، وتطوعه شكلا ومضمونا لخدمة قضايا الانسان المعاصر ، وكان المسرح ، وهو الذى طالما عانى من عدم اعتباره أحد المكونات الأساسية للثقافة العالمية ، فى أمس الحاجة الى قوة ايجابية تعمل دون كلل للدفاع عن مصالحه وخلق المناخ الصحى ، لتنطلق فى ظله طاقات الفنانين . وغنى عن الذكر ما كان يلاقيه المسرح والفن المسرحى على مر العصور وفى معظم الدول من سوء تقدير . فكم من مرة أهدرت حقوق الممثل وكرامته ، وكم من فرقة قضى على أعضائها بالتشرد والنفى لانهم لم يسايروا موكب الحاكمين فى عصور الاقطاع والاستبداد ، وكم من نص لقى حتفه وصودرت معه حرية كاتبه .

وحتى وقت قريب كان السواد الأعظم من الفرق المسرحية تعتمد على الاحتراف دون أن يشملها تأييد مادى أو معنوى من الحكومات ، مما كان يعرض رسالتها احيانا للانحراف أو الخروج على الخطوط الجادة التى رسمتها لنفسها ، أو تتردى فى نهاية الأمر فى طريق الافلاس .

على هذا الطريق الطويل الشاق الذى عبرته من قبل آلاف الفرق المكافحة وجميع الكتاب والفنانين الذين خاضوا بوعى تجربة المسرح ، كان لابد أن تلتقى جهود العاملين فى حقل المسرح فى جميع انحاء العالم وتتلاحم اهدافهم وافكارهم فى منظمة دولية من أجل ايجاد مزيد من التفاهم الدولى فى عالم تمزقة الحروب وتتطاحنه الفتن وقوى الاستعمار .. من أجل خلق تعاون شامل بين الدول فى المعرفة والممارسة المسرحية ... من اجل وضع خطوات عملية لحل المشاكل التى تعوق حركة المسرح خارج حدود بلده ... من اجل هذا كله كان من الضرورى انشاء هيئة دولية لفنون المسرح ليست ذات طابع سياسى ولا تجارى ، تتيح لجميع العاملين فى المسرح بالدول الكبرى والصغرى على السواء أن يقدموا برنامجا عمليا لتيسير تبادل النصوص والخبرات وتداول الأنباء المتعلقة بنشاط المسرح .

وفى الجلسة الأولى للجنة الفنون والآداب باليونسكو المنعقدة فى ٢٦ نوفمبر ١٩٤٦ أوصى الحاضرون جميعا ، وعلى راسهم « فرنسوا موריاك » ، و « چون بريستلى » ، و « ارشيبالد ماك ليش » بضرورة الاسراع فى تكوين هيئة عالمية للمسرح . وفى المؤتمر العام الاول لليونسكو تقرر دعوة بعض الشخصيات العالمية فى مجال المسرح لوضع الخطوات الأساسية لانشاء الهيئة . وبالفعل اجتمع فى الثامن والعشرين من يولية ١٩٤٧ ، ٢٥ خبيرا مسرحيا من آسيا واوربا وامريكا ، وعلى راسهم « چون بريستلى » ، و « أرماند سالكرو » ، و « جان لوى بارو » و « جون رومين » ، وقد تمت دعوتهم جميعا بصفتهم الشخصية لا كمندوبين عن بلادهم ، لمناقشة برنامج الهيئة المزمع اقامتها ونظامها الادارى الذى يصلح اساسا لتعاون مثمر بين الدول فى ميدان المسرح . ولهذا شكل الحاضرون ثلاثة لجان وهى :

أ ـ لجنة تنظيمية تتولى توجيه نداءات عالمية من اجل تأسيس مراكز قومية للهيئة العالمية للمسرح فى جميع البلدان الأعضاء ، على ان تمول نفسها ، اما عن طريق الدولة او الهيئات المحلية ، ويتمتع كل مركز باستقلاله ، ويشكل وفقا لظروف كل دولة على ان يحافظ على روح ميثاق الهيئة .

ب ـ لجنة الرحلات الخارجية ، وقد ركزت اهتمامها باديء الأمر على اسلوب التسهيلات الاعلامية ، لتشجيع تبادل الفرق المسرحية وازالة العوائق التى تعترض انتقالها .

جـ ـ لجنة تبادل النصوص ، ومهمتها دراسة الاجراءات التى يمكن ان تساعد على انتشار النصوص وتبادلها .

●

وفى المؤتمر الذى عقد فى براج يوم ٢٨ يونيه ١٩٤٨ برئاسة « بريستلى » اعلن رسميا انشاء هيئة عالمية للمسرح ، ومنذ ذلك الحين أصبح للمسرح هيئة ذات صبغة دولية رسمية ، ترعى شئونه ، وتعمل على تنشيطه وتطويره . وقد صدق اعضاء المؤتمر على لائحة الهيئة الجديدة التى تتألف من عشرة مواد هى :

١ ـ هدفها : ايجاد تبادل دولى للمعرفة والممارسة فى ميدان الفنون المسرحية .

٢ ـ وظائفها : لتحقيق هذا الهدف تعد الهيئة مركزا لجمع وتوزيع أنباء المسرح فى كافة الدول ، وتيسير الاتصال بين الدول الأعضاء ، واطلاع الهيئات المسرحية على الأشكال المختلفة للمسرح .

٣ ـ العضوية : تدعو الهيئة كل دولة من الدول الأعضاء لانشاء مركز قومى للمسرح بها ، يطلق عليه « المركز القومى للهيئة العالمية للمسرح » ، ليساهم بالاضطلاع ببعض المهام التى تؤديها الهيئة .

●

وفى اجتماع اللجنة التأسيسية الذى عقد فى ٢٨ يوليه ١٩٤٧ ، ناقش الحاضرون المقصود بالفن المسرحى وهل يندرج تحته الباليه ، وقد اعتبر جان لوى بارو ان الفن المسرحى يجب ان يتضمن كل ما يقدم على خشبة المسرح ما دامت المنصة هى رقعته الطبيعية ، ومن ثم يمكن اعتبار أن فن الاوبرا ضمن فنون المسرح كذلك . واثيرت مناقشة أخرى حول امكانية ادراج الاذاعة والسينما ضمن فنون المسرح ، وعلى الرغم مما بينهما وبين الدراما من صلة وثيقة فان بعض الأعضاء أبدوا مخاوفهم من تضاعف أعباء الهيئة العالمية الوليدة اذا امتدت حدودها لتشمل الاذاعة والسينما ، ومن ثم اصبح من الواجب انشاء هيئة عالمية مستقلة لكل منهما .

ولعل الكلمة التى قدم بها چون بريستلى ـ الكاتب المسرحى الانجليزى وأول مدير للهيئة ـ الكتيب الذى صدر بمناسبة انعقاد المؤتمر المسرحى العالمى الأول عام ١٩٤٨ تعد بحق دستور الهيئة منذ بدات نشاطها الفعلى ، وفيما يلى نص هذه الكلمة :

« ليس هناك فائدة أجل من تلك التى ستسديها للمسرح الهيئة العالمية للمسرح . دعونى أحصى بايجاز بعض خدماتها . سوف تقوم الهيئة بجمع وتوزيع مجموعة ضخمة من المعلومات والبيانات القيمة عن المسرح .. عن المسرحيات الجديدة فى الدول الأعضاء .. عن ابعاد المنصة وتجهيزها الفنى .. عن امكانيات دور المسرح الكبرى .. عن قوانين الطبع ونظم الرقابة ومكافأة الفنانين وتشغيلهم .. سوف تحاول الهيئة ان تزيل العقبات التى تعرقل تبادل الفرق المسرحية وتيسر سبل انتقالها وتحطم لوائح النقد والضرائب . وتقدم مساعدات فنية ومادية للمسارح فى البلدان التى انهكتها الحروب ، سوف تعمل على تشجيع المسارح التجريبية بكافة الوسائل ، وتفتح خدمة مركزية لمعاونة الراغبين فى دراسة المسرح خارج بلادهم . وسوف تتابع الهيئة نشاط المدارس المسرحية ، وتوثق الروابط بين المسرح والتربية ، وتشجع رسالة مسرح الأطفال والعرائس وفرق الهواة .

وعندما ترسخ اقدام الهيئة وتوطد العلاقات بين العاملين فى المسرح فى جميع الدول ، يمكنها أن تدعو الى تنظيم المؤتمرات والمهرجانات والمعارض ، كما تستطيع اصدار صحيفة بعدة لغات ، وتقدم المساعدات والمنح ، وتسدى مشورتها للدول الحديثة من اجل اقامة دور المسارح على احدث طراز . واخيرا سيتاح للعاملين فى المسرح فى كل مكان فرصة الاجتماع فى المؤتمر السنوى لتبادل الأفكار ومناقشة قضايا المسرح وتخطيط المشروعات الهادفة .

لكم أخطأ الكثيرون عندما توهموا أن هؤلاء لا يمكنهم ان يجتمعوا تحت سقف واحد ليتحدثوا فى أمور فنهم . وليس مما يدعو الى الدهشة انهم سيكونون قادرين على عقد مؤتمرات ناجحة ، بل سيكونون كذلك نموذجا يحتذى لجمهور المؤتمرات الأخرى . ومن ثم أصبحت اقامة هيئة عالمية للمسرح امرا بالغ الأهمية بالنسبة لكل من المسرح والعاملين فيه .

ثم ماذا عن الجمهور الذى لا يشتغل بالمسرح ، اعنى المتفرجين ؟ اقول أنهم فى كل مكان سيجنون فائدة عظمى . انهم ، كمشاهدين ، سيجدون متعة فائقة ، لأن أى تطوير وتجويد للفن المسرحى انما

يستحدث من اجلهم ، كما ستتاح لهم فرص طيبة لمشاهدة عروض شتى الفرق العالمية .

اننا نعيش اليوم فى عالم اصبح التفاهم المطلق فيه امرا حيويا للغاية ، وبدونه ربما نشرع فجأة فى تدمير اسس حضارتنا . وفى رأيى ان كثيرا من الخلافات المستحكمة بين الدول لا تنشأ - كما تعلمنا خطأ - عن فلسفات متعارضة لا تجد سبيلا الى التفاهم ، وانما تأتى من الجهل ، والتعصب ، والضباب المخيم فى الآفاق ، وتشابك المصالح الذى تتعثر فيه مباحثات عديدة . وكل جهد يسهم فى ازالة تلك العراقيل لابد ان يقدم للانسانية خدمات جليلة .

ان الكاتب والممثل هما القادران على اعطائنا صورة صادقة لشعبهما . ونحن نستقبل هذه الصورة فى جو انفعالى ايحائى داخل المسرح ، حيث نكون اكثر تفتحا لقبول أفكار جديدة ومشاعر ثرية تفوق ما نحصل عليه اذا ما طالعنا نفس الصورة فى كتاب او صحيفة .

ولا احد يستطيع الزعم بأن وجود هيئة عالمية للمسرح سوف يضع حلا لمشاكلنا ، وانما اقل ما يستطيعه هو ان يمدنا بخيط متين يصل المجتمعات الانسانية ، وهذا الخيط لا يمكن ان يخرج الى الوجود الا عن طريق منظمات دولية تتجاوز الحدود وتؤلف بين الشعوب .

والخلاصة ان هذه الهيئة هى مشاركة فى بناء حضارة عالم جديد يناضل الآن من أجل وجوده . »

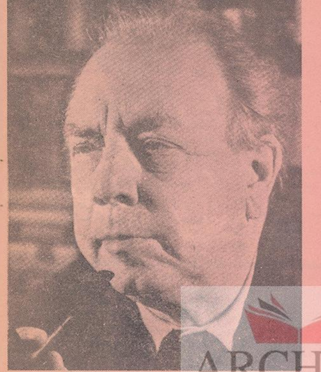
●

ومن العسير ان نعدد نواحى نشاط الهيئة فى مدى سبعة عشر عاما . مضت على انشائها ، الا ان اهم ما حققته فى الأعوام الماضية هو :

● اصدار مجلة شهرية بالفرنسية والانجليزية (تصدر الآن كل شهرين باسم « المسرح العالمى ») تضم مقالات وانباء عن المؤتمرات والندوات ، وكافة الوان النشاط المسرحى فى العالم ، كما تحتوى على بحوث فى حرفية المسرح وتطوراته ، ويوزع من كل عدد ٧٥ الف نسخة .

● انشاء مراكز قومية للهيئة فى اكثر من ٥٥ دولة تمثل حوالى ٢٠٠ الف من المشتغلين بالفن المسرحى وتؤدى هذه المراكز رسالتها على النحو الآتى :

تسجيل النشاط المسرحى المحلى تسجيلا فوتوغرافيا وصوتيا ونقديا - ومتابعة النشاط المسرحى العالمى وتطوراته - المساهمه ماليا وادبيا فى تدعيم جهود هيئة المسرح العالمية - عقد الندوات والمؤتمرات والحلقات الدراسية - ارسال مندوبين عنها للاشتراك فى المؤتمرات والندوات العالمية التى تقيمها المراكز الأخرى - الاشراف على تنظيم الاحتفال بيوم المسرح العالمى - الرد على



ج.ب.بريستلى
اول مدير للهيئة العالمية للمسرح

استفسارات هيئة المسرح والمراكز القومية حول مختلف شئون المسرح .

● اقامت هيئة المسرح ومراكزها القومية اكثر من ثلاثين مؤتمرا وندوة ، تناولت عديدا من القضايا والمسائل الاساسية فى المسرح مثل : الموقف الراهن للمؤلفين المعاصرين - العمارة المسرحية - الرقابة - المسرح الشعبى - مسرح الطليعة - المسرح الآسيوى - مسرح الشباب - المسرح فى أمريكا اللاتينية - أعداد الممثل - حقوق المخرجين وواجباتهم - رجل المسرح والتليفزيون - الارتجال على المسرح .

● اصدرت الهيئة قاموسا عالميا يضم مصطلحات المسرح بثمانى لغات ، ومؤلفا عن الديكور المسرحى فى العالم منذ عام ١٩٣٥ الى ١٩٥٠ ، ويضم الجزء الأول منه عرضا ممتازا للسينوجرافيا فى خمسين دولة .

● تيسير سبل الاتصال بين المراكز القومية ، ومعاونة المراكز على اجراء بحوثها ، ونشرها فى مجلة

« المسرح العالمى » كالبحث الذى اجراه مركز البرازيل عام ١٩٦٤ بشأن القوانين والتنظيمات واللوائح الخاصة بحماية المخرجين والممثلين فى جميع الدول الاعضاء .

● الاحتفال بيوم المسرح العالمى فى السابع والعشرين من شهر مارس من كل عام . فمنذ خمسة اعوام قررت الهيئة تخصيص هذا اليوم لتحتفل فيه جميع المراكز والهيئات المسرحية فى العالم كله بدعوة الجماهير العريضة لمشاهدة العروض المسرحية مجانا ، والاشتراك فى الندوات التى تطرح فيها بعض القضايا المسرحية ، والاطلاع على مظاهر النهضة المسرحية التى تصورها المعارض ، وبذلك يبرز امام الناس الدور الطليعى للمسرح فى خدمة قضايا الانسان .



وقد طلبت الهيئة من مراكزها القومية أن تطرح للمناقشة على مستوى المتخصصين والمستوى الجماهيرى « دور المسرح فى مجتمعنا الحديث » وحتى تكون معالم الموضوع أكثر وضوحا تقرر تجزئته الى ثلاثة موضوعات هى : المؤلف ، والدولة ، والمسرح .

● انشاء مسرح الأمم بباريس ، وهو ثمرة للمحاولات المستميتة المتواصلة التى سبق ان بذلها الفنان الفرنسى « فيرمين جيمييه » من أجل انشاء جمعية دولية للمسرح ، تضم كتابا ومخرجين وممثلين وراقصين وعازفين وخبراء فى الفن المسرحى من جميع الدول ، كوسيلة لايجاد تقارب بين الأمم . ولكى يخرج « جيمييه » بفكرته الى حيز التنفيذ ، شرع فى اقامة مسرح للأمم عام ١٩٢٧ ، ونظم أول برنامج له ليقدم على مسرح «الشانزيليزيه» بباريس، وقد اشتركت فيه فرق من لندن وهولندا وبلجيكا والاتحاد السوفيتى . غير ان المشروع كان يتعثر تارة وينهض تارة اخرى حتى توقف نهائيا عام ١٩٣٩ .

ولما كان ايجاد تقارب بين الأمم هو الهدف الأول للهيئة العالمية للمسرح فقد تقرر فى المؤتمر الثانى المنعقد فى زيوريخ عام ١٩٤٩ اقامة مسرح للأمم بباريس غير أن القرار لم يوضع موضع التنفيذ سوى عام ١٩٥٧ ، عندما أوصى المؤتمر السادس للهيئة عام ١٩٥٥ بأن يبذل المركز الفرنسى للمسرح مساعيه لدى الحكومة الفرنسية لكى تسرع فى انشاء هذا المسرح الذى افتتح رسميا فى الرابع من مارس ١٩٥٧ . ولقد تخصص مسرح الأمم فى تقديم فرق الدراما والفنون الشعبية والباليه من مختلف الدول ، وفى نهاية كل موسم جوائز لأحسن الفرق وافضل الممثلين .

وجدير بالذكر ان مسرح الأمم هو اول مسرح فى العالم يقدم عروضه بخمس لغات على الأقل ، لكى يتمكن اكبر عدد من المتفرجين من مختلف الجنسيات من متابعة الجوار باللغة التى يجيدونها عن طريق سماعات متصلة بحجرة الترجمة الفورية . ويتبع المسرح « جامعة مسرح الأمم » ، التى يتلقى فيها مبعوثون من دول عدة دراسات منتظمة فى فنون المسرح .

●

ومع شمس الحرية التى غمرت عشرات المستعمرات الافريقية والآسيوية كان من الضرورى ان تنهض الهيئة العالمية للمسرح بمسئولياتها نحو مسارح هذه الدول المتحررة ، وان تتابع باهتمام بالغ جهود الطاقات المتفتحة فيها بعد أن نفضت عن كاهلها نير الاستعمار ، وطرح فنانوها الأغلال التى كانت تعوق انطلاقهم .

من أجل هذا حثت الهيئة على انشاء مراكز قومية للمسرح هناك ، حتى تتمكن عن طريقها ، من التعرف على المشاكل التى يصادفها العاملون فى المسرح واسداء المشورة لهم ، وتزويدهم بالخبرات الحرفية التى تفتقر اليها الدول الحديثة الاستقلال كما رحبت مجلة « المسرح العالمى » بنشر مقالات عن الحركات الفنية فى هذه الدول ، وانباء النشاط المسرحى فيها . ومن الدول الافريقية التى انشئت فيها مراكز قومية فى الاعوام الاخيرة : الجمهورية العربية المتحدة ـ مراكش ـ تونس ـ غانا ـ غينيا ـ مالاجاش ـ أوغندا ـ الكونغو برازافيل ـ جمهورية افريقيا الوسطى ـ ساحل العاج ـ فولتا العليا ـ زامبيا .



وقد حظى المسرح الآسيوى باهتمام المسئولين فى اليونسكو والهيئة العالمية للمسرح ، فعقدت فى الأسبوع الأول من يونية ١٩٦٤ بمقر جامعة مسرح

الأمم،حلقة دراسية عن المسرح الأسيوى الحديث، وامكانيات التبادل الثقافى فى مجال المسرح بين الشرق والغرب . واشترك فى الحلقة مندوبون عن الهند والصين الشعبية واليابان والباكستان وكمبوديا وتركيا ، ممثلين للمسرح فى الشرق ، ومندوبون عن ايطاليا وفرنسا واستراليا والولايات المتحدة وهيئة المسرح العالمية ، ممثلين للمسرح فى الغرب ، كما اشترك فى المناقشات سبعون طالبا من جامعة مسرح الأمم ممن ينتمون الى خمس عشرة دولة آسيوية وافريقية واوروبية ، وكانت القضايا الأساسية المطروحة للمناقشة هى :

● الى اى مدى تأثر مسرح الغرب بالشرق ؟

● ما هى الجذور الشرقية فى المسرح الغربى التى يمكن ان يستلهمها المسرح الآسيوى بعد دراسة علمية ؟

● كيف يمكن اقامة تعاون فنى بين الشرق والغرب ؟

ولكى تكون المناقشات اكثر حيوية كان من الضرورى ان يستعرض كل عضو مظاهر النشاط المسرحى فى بلده والمصاعب التى قد تعترض نموه ، فتحدث مندوب تركيا عن ندرة النصوص المحلية نظرا لأن المؤلفين الأتراك المرموقين لا يتجاوز عددهم اثنين او ثلاثة .

وأثارت مندوبة الهند قضية على جانب من الخطورة وهى صعوبة الوصول الى تحديد اطار جديد للمسرح يناسب الواقع الثقافى فى الهند .

وفى ختام الحلقة اتخذ المجتمعون عددا من القرارات أهمها :

١ ـ أن تمول اليونسكو بعثتين دراسيتين ، مدة كل منهما ستة اشهر ، احداهما من أوروبا لآسيا والأخرى من آسيا لأوروبا .

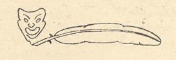
٢ ـ أن يستلهم المسرح الآسيوى الحديث ـ بحذر شديد ـ اتجاهات المسرح الغربى الحديث ، وأن يستلهم الآسيويون آثار ثقافاتهم الفنية ، وليس القيم الفنية الغربية التى لا تمت الى الثقافة الشرقية بصلة .

٣ ـ تقديم المساعدات للكتاب الآسيويين الشبان

٤ ـ تيسير الخبرات الفنية التى تكفل تطوير المسرح الشرقى تطويرا طبيعيا .

هذه هى رسالة الهيئة العالمية للمسرح ودورها فى خدمة المسرح فى العالم كله . وبقى أن نعلم أن المركز المصرى للهيئة لم ينشأ الا عام ١٩٦٣ ، وفى فترة وجيزة استطاع أن يحقق انجازات كبيرة ، أهمها تسجيل النشاط المسرحى خلال ثلاثة مواسم وتزويد الهيئة بأنباء المسرح فى الجمهورية العربية المتحدة ، والاشتراك فى مؤتمر المسرح بطوكيو عام ١٩٦٣ ، وانشاء متحف لفنون المسرح والموسيقى ، والبدء فى تنفيذ مشروع تحقيق التراث المسرحى العربى .

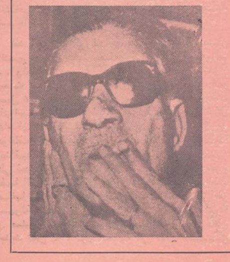
سمير عوض



لماذا لم يعرف الأدب العربى المسرح

دراسة يشترك فيها :

د. طه حسين - توفيق الحكيم - احمد حسن الزيات - أمين الخولى
محمود تيمور - زكى طليمات - د. سهير القلماوى - د. لويس عوض.
عبد الرحمن صدقى - د. احمد الحوفى - على احمد باكثير - د. عز الدين اسماعيل



قال الدكتور طه حسين

السبب ، بسيط جدا ، وهو ان الأدب المسرحى اليونانى كان قد اختفى حين كان العرب يترجمون الثقافة اليونانية ، اذ كان محظورا لأن المسيحية فى ذلك الوقت كانت تراه مغرقا فى الوثنية . ولو كان معروفا حين ترجم العرب ثقافة اليونان لما ترددوا فى ترجمته ، ولذلك نجد ابن سينا فى كتاب « الشفاء » يذكر التراجيديا فيسميها المدح ، ويذكر الكوميديا فيسميها الهجاء وقد عرفها بالطبع من كتب ارسطوطاليس .

وقال الأستاذ توفيق الحكيم

من الثابت ان العرب حين نقلوا التراث اليونانى الى لغتهم اكتفوا بنقل العلوم والفلسفة، واعرضوا عن نقل الشعر ،ومن ثم لم يقدر لهم أن يعرفوا المسرح الاغريقى ويتأثروا به .. على أن اليونان ليسوا المصدر الوحيد للمسرح ، فقد عرف الهنود والصينيون المسرح منذ زمن بعيد قبل المسيحية . ولقد اتصل العرب بالهنود والصينيين وأخذوا عنهم ، ولكنهم لم يأخذوا المسرح فيما أخذوه .

ولو رجعنا الى تاريخ الرومان قبل المسيحية لوجدنا لديهم مسرحا هو امتداد للمسرح اليونانى ومن المعروف ان العرب الجاهليين اتصلوا بالروم عن طريق التجارة ، ومع ذلك فلم نسمع انهم تأثروا بمسرحهم أو حاولوا نقله .

اذن لابد ان هناك سببا قويا جعل العرب يعرضون عن المسرح ، ولا يقبلون عليه بين ما اقبلوا عليه من الوان العلوم والمعارف التى أخذوها عن مختلف الشعوب .. هذا السبب هو الوضع الاجتماعى لعرب الجاهلية .. كانوا يعيشون حياة قبلية متنقلة لا تعرف المدن الكبيرة .. والمسرح يحتاج الى استقرار مدنى .

ولو تأملنا اللون الغالب على الشعر الجاهلى وهو البكاء على الاطلال ، لوجدناه مرتبطا بطبيعة الحياة القبلية التى تفرض على أهلها التنقل المستمر ، فتخلف القبيلة وراءها أطلالا ودمنا يناجيها الشاعر وهو يتذكر حبيبته الراحلة مع القبيلة . فاذا كان الشاعر لا يجد حبيبته فكيف تتصور أن يجد مسرحا !

لقد اجبرتهم ظروف حياتهم الاجتماعية على التعبير عن عواطفهم بأشكال غير مستقرة كحياتهم .. وشعرهم يعبر عن هذا التنقل وعدم الاستقرار بحيث تستطيع أن تنشده وانت راكب على ظهر جمل ، وفيه مع ذلك كل العواطف الداخلة فى نطاق التراجيديا والكوميديا .. فنستطيع ان نقول بشكل عام أن شعر المدح والرثاء أقرب ما يكون الى عواطف التراجيديا اذ يقوم أساسا على الاشادة بمناقب البطولة .. فى حين ان شعر الهجاء يعبر على نحو ما عن مشاعر الهزء والسخرية التى تقوم عليها الكوميديا .. كل ما فى الأمر ان هذه العواطف صاغها العربى فى قالب يمكن نقله من مكان الى آخر بسهولة ، وهو قالب القصيدة التى يحملها الرواة فى صدورهم وينتقلون بها مع القبيلة فى كل مكان جديد تحل به ، دون الحاجة الى مكان مستقر وامكانيات فنية حضارية كتلك التى يتطلبها المسرح .



وحين استقر العرب بعد ذلك فى بغداد ودمشق وغيرهما من المدن العربية الكبرى ، واتصلوا عن طريق حركة الترجمة بالثقافة اليونانية والهندية ، ظلوا متمسكين بنعرة قومية او تاريخية تمجد ماضيهم الأدبى والفكرى ، فكان الشعر الجاهلى هو المثل الأعلى للفن البيانى فى نظرهم .. وكان الشعراء الأمويون والعباسيون يقيسون قاماتهم بقامات أبطال البيان الجاهلى . وكل ما يفد عليهم من ترجمات عن طريق الرومان أو الهنود ، سواء كان أدبا مكتوبا أو ممثلا ، كانوا ينتهون من بحثه الى ان لديهم ما يقابله من حيث التعبير عن العواطف الانسانية ، فسخرية الكوميديا يقابلها عندهم فن الهجاء ، والبطولة الممثلة فى التراجيديا يستطيعون ان يظهروها بطريقهم فى المدح والرثاء على أساس المثل الأعلى الجاهلى . ولذلك لم يحاول احد منهم ان يغير هذا المثل الأعلى ، بدليل انهم عندما ترجموا أرسطو جعلوا الكوميديا تقابل الهجاء ، وجعلوا التراجيديا تقابل المدح والرثاء .

ومن الممكن أن نضيف النظرية القائلة بأن الدين الاسلامى منع نقل كل ما يتعرض للالهة الوثنية ، ويجوز أن يكون ذلك من بين الأسباب ، وان كان من الممكن مع ذلك عدم التقيد بالموضوعات الدينية ، ليقتبسوا القالب المسرحى ويدخلوا فيه موضوعات وبطولات وشخصيات تاريخية واجتماعية .

الواقع ان المسئول الأول عن عدم وجود المسرح فى الأدب العربى هو المثل الأعلى الجاهلى الذى كان رجال الفن والادب والشعر يدورون داخل اطاره، بدليل ان احدا من الكتاب او الشعراء الرسميين لم يحاول استلهام الأدب الشعبى والأساطير الشعبية ، فلم تنشأ فى الأدب العربى ملاحم شعرية على أساس من الاساطير الشعبية .. لماذا لم نجد شاعرا كبيرا كالمتنبى ينظم قصيدة طويلة على النمط القصصى والملحمى ، يصور فيها حروب الميثولوجيا العربية كحرب البسوس، كما فعل الفردوسى فى «الشاهنامة»

ان المتنبى حين وصف حروب سيف الدولة وغيرها لم يزد عن أن وضعها فى الاطار الجاهلى لشعر الحماسة ، لأن الشعراء العرب لم يقبلوا اى قالب فنى آخر ، وقد ذهب الأستاذ احمد امين هذا المذهب فى مقالات له عن جناية الشعر الجاهلى على الأدب العربى اذ راى أن المثل الأعلى الجاهلى كان له أثره فى تجميد القوالب الأدبية .

وكتب الأستاذ أحمد حسن الزيات

المسرح وليد المعبد والكنيسة ، وربيب المدنية والمجتمع . ظهر أولا عند الاغريق فى أعياد باخوس اله الخمر ، اذ تقدم (ابيجين) من أهل (سيسيون) فمثل ذلك الاله على المسرح ثم جاء (اسخيلوس) أبو المأساة فأضاف الى الممثل الأول ممثلا آخر فخلق الحوار . على هذا النحو نشأت المأساة . أما الملهاة فمنشؤها ذلك التهريج الذى كان الشعب الاغريقى يستبيحه لنفسه فى مواكب باخوس وهو يجول جولان الفرح فى قرى (اتيكا) .

كذلك نشأ المسرح عند الفرنج فى كنائس روما وباريس فى أثناء القرون الوسطى بتمثيل صلب المسيح وآلام الشهداء الذين اوذوا وقتلوا فى سبيل المسيحية . ثم انتشر التمثيل بالتقليد فى سائر الأمم . ولما أحييت الاداب اليونانية واللاتينية واطلع الادباء الغربيون على ما الف فيهما من المسرحيات والملاحم تهافتوا على تقليدها واقتباسها فدخل فن التمثيل من جراء ذلك فى طور جديد .

فاذا علمت ان العرب فى جاهليتهم كانوا بدوا لا يستقرون فى مكان ، وان وحدة مجتمعهم كانت القبيلة لا المدينة ، وان بساطة دينهم وطبيعة أرضهم وضيق خيالهم وقلة اسفارهم حرمتهم الأساطير وهى من أغزر ينابيع القصص والتمثيل كما كان عند الاغريق ــ اذا علمت ذلك ادركت فى يسر وسهولة الأسباب الطبيعية والاجتماعية التى حالت بين شعراء العرب وبين الملاحم والمسرحيات .

فاذا قلت ما بالهم بعد استقرار الأمر بعد الاسلام واتساع الحضارة بعد الفتوح وقد تهيأت لهم الأسباب من نضج الفكر وسعة العمران وكثرة الاختلاط وثورة العصبية لم يأتوا بشىء منه . قلت لك ان الحق ان الشعر القصصى والتمثيل لو كان فى طبع العرب لدفعهم اليه ازدهار المدنية وتعقد



الحياة الاجتماعية فى العصر العباسى ، وعلى الأخص بعد ما بذرت الشيعة فى ايران والعراق بذور المسرحية بتمثيلهم فى يوم عاشوراء ما أصاب أهل البيت من الخطوب والمحن .

وعلة قصورهم فى الملحمة والمسرحية أن مزاولتهما تقتضى الروية والفكرة والعرب أهل بديهة وارتجال وتطلب الالمام بطبائع الناس وأحوالهم وهم قد شغلوا بأنفسهم عن النظر فيمن عداهم ، وتفتقر الى التحليل والتطويل وهم اشد الناس اختصارا للقول واقلهم تعمقا فى البحث .

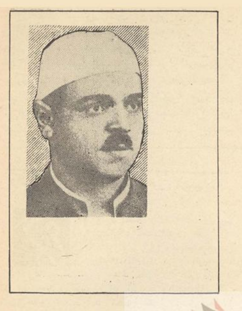
على ان الله لو شاء لأدبنا الكمال من نقصه لالهم المترجمين فى عصر المأمون ان ينقلوا روائع الادبين الاغريقى واللاتينى من الشعر والقصص والمسرحيات كما نقلوا العلم والحكمة ، اذن لقلدهم ادباؤنا القدماء فى ذلك كما نقلد نحن اليوم ما ترجم او قرىء من ادب الفرنسيين والانجليز والالمان وغيرهم من الأمم الحية .

وكتب الأستاذ أمين الخولي



هل يسأل السائل عن الأدب العربى الرسمى الفصيح لاغير؟ أو هو يذكر عند السؤال الأدب الشعبى العام ؟

مهما يكن الأمر فان أصحاب الفن والحياة لا ينسون ، حين يذكرون ، أو يذكر الناس الادب ، هذا الأدب الحى المتوثب ، الذى قام فى المجتمع منذ قرون طويلة ، واجيال عدة بما تخلت عنه اللغة الرسمية من مهام نفسية ، وحاجات اجتماعية ، حين اختصت بميادين محدودة فى السياسة والحكم او الدين ومراسمه ، او بعض التعليم ، فكان ادبها فى هذه القرون أدب الحكام لا أدب المحكومين فى شىء، واستهلك نشاط هذا الأدب مدح الملوك ، أو الدعوة السياسية لهم ، الا فى رسيس فاتر من احساس الأديب نفسه بما هو فرد يشكو الزمان فى تشاؤم مستسلم ، أو يتحدث فى دنياه الى اخوان له من طرازه .



وبقى كل ما وراء ذلك من عمل الأدب فى الحياة: حزنا وأسى ، وفرحا وطربا ، واعتبارا وتأثرا ، وترفيها وتسليا ، وأملا وتطلعا ، يضطلع به الأدب العام ، او الأدب الشعبى ففيه اغانى الناس ونغمات ابتهاجهم ، واناتهم ودموعهم وتنهداتهم ، وتجاربهم وامثالهم ، وفكاهاتهم ونكتهم ، وملاحمهم وأقاصيصهم ، ونقدهم وتحليلهم ، وغمزهم وانتقامهم وطموحهم ومثلهم .. وكل أصداء حياتهم .

والأدب الذى يؤدى فى الحياة ، ومن الحياة هذه المهام كلها لا احسبه يخلو من المسرح .

المسرح بمعناه العام الذى عبر عنه هذا الأدب بحسه الفنى ، حين وفد عليه منه المسرح الغربى فسماه التشخيص ، وظل زمنا ادركناه يستعمل هذا الاسم ولا يستعمل غيره .

والمسرح — فيما اعتقد — تجسمه هذه التسمية فى اخص صوره ، واعمها ، على السواء ، لأنه فى اى وضع من أوضاعه انما يعرض صورا تجسيمية ، شاخصة امام المشاهد ، سواء أكانت واقعات مادية ساذجة ، أو مفهمة ، أو رامزة ، أم كانت معانى مجردة متفلسفة ، تشخصها اضواء وظلال ، واشارات ، وما يمكن ان يدق من الوسائل ، فانها لن تعدو بساطة هذا التعبير ، وهو التشخيص ، بل يظل هذا الاسم فيما يبدو قادرا على ان يؤدى أخص ما يريد المسرح لنفسه من هدف ..

ولعلى لا ابالغ اذا ما قلت ان كلمة التشخيص تؤدى المعنى بأدق وأعمق مما تؤديه كلمة التمثيل لأن فى كلمة التمثيل معنى المثل والشبيه ، لا الأصل الذى شخص وبرز ، أو لأن كلمة التشخيص أقل استصحابا لمعنى المشابهة والتقليد ، واكثر لفتا لمعنى التجسيم والتشكيل الأصيل .

ولا نقف عند هذا الملحظ اللغوى طويلا ، لأنه لم يقصد هنا الا من حيث ايحاؤه الفنى الذى يشهد بما لأصحاب الأدب الحى من دقة حس ، واصابة حدس ، وادراك لما به قوام هذا المسرح .

وهذا الأدب الشعبى ، واصحابه من الجماهير ، التى تحرك الحياة وتسيرها ، وتجسم كيانها المادى والروحى ، كانوا يعرفون ويعرف أدبهم صورا غير قليلة من المسرح ، بمقوماته العملية ، التى لاتختلف فى جوهرها عن احدث ما يعرفه المسرح الغربى . وبعض هذه الصور فى مصر كان فى الريف والقرية وبعضها كان فى الحضر والمدينة . وكلها كانت مسارح تشارك فيها الفنون السمعية ، من القول — الأدب — والنغم — الموسيقى — ووسائل التأثير من اضواء والوان ، ووسائل التشكيل من ملابس ومجسمات مناظر .. الخ

وما شهدته من انواع هذه المسارح ، فى القرية والمدينة خلف فى النفس ذكريات بهجة ، احب ان أستعيدها بالحديث عن بعض هذه المسارح ليرى ابناء هذا الجيل أكان ذلك مسرحا فى الأدب أم لا ..

واول ذلك وابهجه ما كان فى القرية وهو :

السامر ـ المسرح المكشوف

وقد كانت مناسبات اقامة هذا السامر من أسعد المناسبات ، وهى الزواج ، أو الفرح كما يسميه الناس فيجمعون فى التسمية كل معانى الابتهاج ، لأنه الفرح نفسه ، لا حفلة ، كذا ولا كذا .

وكان المتفرجون أو النظارة فى بهجة الفرح ينعمون اذا ما عمل فرح فلان بالطبل .

وكان الطبل عندنا بالطريقة المعبرة فى لغة الحياة اسم الفرقة تتألف من عدة أشخاص كانوا جميعا رجالا ، ثم دخلت فيهم المرأة بتطور اجتماعى .

كان الطبل يتكون من ريس ينسب اليه الطبل ، كما نسبت الفرقة الى رئيسها فترات طويلة من حياة المسرح الجديد فى مصر ، ومع الريس شخص أو شخصان لدق الطبل ، وشخص أو شخصان للزمر على المزمار الحديد ، تمييزا له عن مزمار الغاب أى البوص ، ثم الفايش ، وهو الراقص ، الذى حلت محله ، مع الوقت السنيورة وهى المرأة الراقصة ، وهى غير الغزية ، لأن الغزية راقصة شعبية متجولة ، أقل مركزا من السنيورة التى تكون ملابسها أرقى ، وفنها أكمل ، وفى الفرقة الخلبوص، وهو شخصية فكهة ماجنة ، يشبه بها كثيرا عند الاستخفاف بشخص فيكون كخلبوص الطبل ، ومع هؤلاء مساعدون يكونون تحت التمرين على أعمال الطبل المختلفة .

وكل هؤلاء ومساعدوهم يؤدون الأعمال الفنية الموسيقية ، ويشاركون بأشخاصهم فى التشخيص أو التقليعة ، ويريدون بها الفصل من فصلى التشخيص ، ولا يبعد أن تكون كلمة التقليعة من قلع الملابس لأنها تقلع صاحبها ملابسه ، وتلبسه ثيابا مناسبة لدوره ، وتغير من سمته « بماكياج » ساذج أحيانا من التلوين بالملونات القريبة كالدقيق والمغرة ، والهباب ، أو بمغيرات ادق من الشعر والريش وأشباهه .

ومسرح هذه الفرقة أو « السامر » فى الساحة الشعبية ، التى توجد فى كل قرية ، وتتسع بطبيعتها لذلك وهى « الجرن » ، وارضه مسواة ممهدة من أجل الدراس ، وهى بليطة لا تزرع . وفى هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر ، أو الدكك ، أو الكراسى حسب المستوى ، وفى جانب من هذه الدائرة ، تستقر الفرقة وادواتها الغنائية والتشخيصية .

وتكون الاضاءة فى هذا السامر المكشوف « بالشعل » التى تصنع خصيصا للفرح ، من خرق ملفوفة على عصى ، مغموسة فى البترول أومايشبهه ويحملها الريس حينما يظهر فى دوره ، أو يحملها أفراد من أقارب أصحاب الفرح ، وتوقد الشعلة من الأخرى فى تتابع طول السهرة .

وليالى العمل لهذه الفرقة محددة بليلتى الأحد والاثنين ، أو ليلتى الخميس والجمعة ، فى الأولى تكون ليلة الحنة ، وفى الأخرى تكون ليلة الدخلة ، ولا تكون الا فى احدى ليلتين : الاثنين أو الجمعة .

والفرح فى الغالب ليلتان يحييهما الطبل ، وقد يكون أكثر من ذلك حسب البحبحة الاقتصادية العامة ومركز أصحاب الفرح الخاص ، وقلة المخرجين فى البلد .

وما يقدمه الطبل فى الليلتين ، منظم التوزيع على وجه معروف ثابت ، وتتبعه كذلك أعمال مختلفة من الفروسية والرياضة يشترك الطبل فى تشجيعها عصرا ، كلعب البرجاس ، ورقص الخيل على الأنغام ولعب العصا أو التحطيب ، وتسرير العروسة ،بلفة راكبة حول البلد ، والعريس كذلك بطريقة تناسب كل واحد منهما ، على ما هو معروف ، أو ماكان لعهدنا ، من خمسين سنة معروفا ، وبقيت حتى اليوم بقايا قليلة .

•

وبرنامج الفرقة فى السامر هو :

أولا : فاصل موسيقى راقصة ، بالطبل على الدربكة ، مع المزمار ، ورقص الفايش الرجل ، أو رقص السنيورة حينما حلت محله ، وقد كان ذلك منذ حوالى نصف قرن تقريبا .

وتدور هذه الرقصة بموسيقاها فى السامر ، الذى تحلق حوله الرجال شيوخا وشبانا ، وعلى مقربة منه (ألواج) الحريم على اسطح البيوت المجاورة ، ويشاركن فى أحياء الحفلة بالزغاريد عندما تجمع النقطة فى أثناء هذا الفاصل ، ويشوش جامعها باسم الدافع فتزغرد الحاضرات من قريباته

وبعد أن تتم هذه الدورة ، يخرج الريس من مكان الفرقة بوقاره وملابسه البلدية وعمامته ، فينكر على الراقص أو الراقصة والطبالين والزمارين ويطردهم فيفر الرجال ، وتعتذر السنيورة فى دلال فيتركها ويضرب الخلبوص ، الذى يكون موجودا بملابسه التقليدية وهى سروال كسراويل أهل السواحل قصير الرجلين ، ويضربه الريس بالطراشة التى تشبه الفرقلة ضربا يطرقع طرقعة عالية تجاوبها زغاريد النساء ، من الأسطح ، وتعد طرقعة هذا الضرب من معالم السامر التقليدية والخلبوص يصيح حياك ياريس ، فيبدأ الريس بعد ما ظهر المسرح ، يلقى نصائح وحكما يردد الكلمة الأخيرة منها الخلبوص وهو واقف قبالته .

وتكون هذه الحكم عامة ، أو خاصة بالزواج وحال الزوجة ، ومعاملتها ، وتسير هذه النصائح

فى القــرية وتردد كالاغنيات الرائجة ، وقــد علق بحافظتى منذ نحو نصف قرن بعض هذه الحــكم أوردها كما هى ، بلا تصحيح ، فمن الحكم العامة :

والوالدين ماتنهرهما ابدا ، ربوك سفير السن حيتن ما تنفطم

باتم عليك سهارى بطول الليل اعينهم ، وعــين الله لاتنم

وبنى العم ما تتركشى مودته ، وكن عليه كالوالد الرحم

ومن الحكم بشأن اصل الزوجة :

ازرغ العالى ولو كان منجــل ولا تزرع الواطى تيان نضاح

بنت الحراتة تطلع دراسة ، ون كدبتنى اســأل الفلاح

ومنها عن المراة فى مرات زواجها :

من خدت أول رجالها هيه تهنا له وهو يهنا لها

ومن خدت تانى رجالها ، ان صحت ما يبقاش مثالها

ومن خدت تالت رجالها ، فرس شــلع وقطعت شكالها

ومن خدت رابع رجالها ، عدى البحر واقعــد قبالها

وينهى الريس هذه الحكم بحسن تخلص يهيىء لظهور التقليعة ، وهى الفصل الأول من فصــلى السهرة ، وتكون بالملابس المناسبة للدور ، ومع التغيير المناسب فى الملامح ، ويكون معها من المناظر ما يكون احيانا مصنوعا مكونا مثل جمل من اشخاص عليهم ثياب وله رقبة صناعية ، وتتفــاوت الطبول — اى الفرق — فى اخراج هذه المناظر وضبطها .

وموضوعات هذه الفصول فى السامر مع فكاهيتها المحلية ، المرنة ، التى تتخذ اسماء شخصياتها من أهل بلد الفرح ، ومعالمها ، موضوعات اجتماعيــة ناقدة ، تسخر بروح مصرية تلك السخرية اللاذعة بأوضاع سياسية أو اجتماعية ، وبغفلة الجنــدى التركى ، وبلؤم الخواجة الأجنبى ، واحتياله لابتزاز الأموال وهكذا .

ثم يلى الفصل الأول فاصل موسيقى راقص ثان ، ولم للنقطة ، ثم فصل آخر يكون متكاملا مع الفصل الأول والموضوع ، والاشــخاص هم الأولون ، أو يكون فصلا آخر مستقلا أحيانا .

وتستمر هذه السهرة من بعد صلاة العشاء الى منتصف الليل ، أو بعده بشىء من الوقت .. هذا السامر ، أو المسرح المكشــوف احسبه انسب المسارح للقرية بجملة اوضاعه ، مع تطوير لموضوعاته وهو نوع من المسرح موجود فى أمريكا ، وأذكر أنى قرات ان خبيرا فى هذا النوع من المسرح قــد زار مصر ، ليتحدث عن المسرح المكشوف ، فتذكر هذا السامر . ولو طور هذا المسرح لكان افضل ما يقدم للقرية من المسارح .

●

وفى المدينة كانت « تقاليع رابية » وكان « خيال الظل » الذى وجد منذ قرون ، وابن دانيــال ، وكتابه فيه ومسرحياته ، معروفة ، لا تحتاج الى تعريف ، ولا هنا فرصة الان للاشارة الى شىء عنها

كما لا أستطيع أن أشير الى شىء من وصــف « خيال الظل » ، وغيره من أنواع المسرح فى المدينة الا ان أقول :

انها مسارح عرفها الادب العربى ، وقدم لهــا مادتها ، واهدافها ، وعمل على تقويتها بالنشــاط الموسيقى المسرحى ، والنشاط الأدبى بما قدم لها من قصص ، ومغاز حكمية ، كانت تتجسم فيهــا الشعبية .

ولست متكثرا فى شىء ما اذا ما قلت : ان صورا مختلفة للمسرح قد عرفها الأدب العربى الشــعبى وهى فيه نشاط ينبغى ان يؤرخ ، بعد أن يجمــع ، فيكون مادة للدرس الأدبى الاجتماعى الهام .

وهل ننسى ونحن نتحدث عن المسرح فى اللغــة الحية « الاراجوز » وشعبيته ونوع مسرحه .

وهل ننسى « احمد الفار » ، وهو غير أحمــد فهيم الفار ، وماذا يكون من وضــعهما فى المسرح الهزلى .

ان بعض ذلك كاف للقول بأن المسرح قد وجد فى الادب الشعبى ، الذى هو ادب عربى ما فى ذلك مجال للانكار .. وأنها مسارح ما فى ذلك مجــال للانكار .

لكن السائل — فيما اعتقد — انما يسأل عن غير هذا الادب العامل بل الكادح فى سبيل الوجــود الفنى العربى .. انه يسأل عن :

المسرح فى الادب الرسمى

وفى هذا قال الناس الكثير عن سبب عــدم وجود المسرح فى الادب العربى الفصيح ، ويقولون .. ولكنى أنظر الى الامر من زاوية أخرى فلا أقول بقولهم ، وارى وجه الراى فى غير هذا الذى اتجهوا اليه من اسباب .

قالوا : ان الحياة العربية ببداوتها لم تعن على وجود المسرح فى الادب العربى الجاهلى كما وجــد فى شبيه هذه الجاهلية عند اليونان مثلا .. وأقول معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : ان الحياة الاعتقادية العربية تختلف كذلك بسبب عدم الاستقرار ، عن الحيوات الاخرى عند من ظهر عندهم المسرح وراج ، لأن صلة المسرح بالحياة الريفية قوية وثيقة ، وحيث لم يستقر البدوى لم تستقر المظاهر التجسيمية فى وثنيته . ولم يوجد عنده مسرح وأقول معهم ربما كان ذلك .

وقالوا ان الادب العربى الاسلامى قد عرف الأدب اليونانى بالترجمة ولكنه لم يتعمقه ، بل صدف عنه ، وعنى بالفلسفة ، فلم تنقل اليهم الصورة الكاملة عن الحياة الادبية اليونانية ، ولم يفطنوا الى ما فيها من المسرح والمسرحية ، والقصة مطلقا ، فلم يعنوا بالمسرح فى رواج الادب أيام العصر الاسلامى المزدهر .

وأقول معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : ان الحياة الاسلامية كذلك فى دينيتها لم تكن تعن على وجود المسرح ، لانها لا تجسم ، بل فهم انها تحرم هذه الملامح الفنية ، التى يقوم بها وجود المسرح ، فلا هى موسيقية ، ولا هى تشكيلية ، وما ذهبت به الحياة العملية الاسلامية من هذه الفنون قد كان هو الذى تسمح به الحياة ، ولاداعى لما وراء هذا من مخالفات لاتوفر اللذة الفردية المباشرة التى يطلبها الافراد اصحاب الصفة البارزة فى هذا المجتمع ، ومع كل هذا لا يشيع مسرح .. واقول معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : ان الحياة الاسلامية الاجتماعية ، ومركز المراة فيها وتصونها وحجبها لا يعين على وجود المسرح ، واذا قامت الجوارى مقام الحرائر فى الميادين الفنية ، كما عرف فبحسبهن أن يقمن بما يحقق المتع الفردية التى يتطلبها طابع الحكم ، وصورة المجتمع ، ومع هذا لا يوجد المسرح ، الذى هو بطبيعته فن للجماهير والجماعات .

وأقول معهم : ربما كان ذلك .

وقالوا : ان الحياة الاسلامية بوضعها السياسى ، وما أحدثه من طبقية فى المجتمع ، وفردية فى الحكم لم يكن يهون فيه هذا التجمع الجمهورى ، لجمهور المسرح ورواده ، ولم يكن يسهل فيه مالابد أن يكون فى التشخيص من تعرض للاشخاص ، والاوضاع ، وتنفس ناقد ، على نحو ما أشرنا اليه فى السامر — المسرح الريفى المكشوف —

والوضع السياسى لهذا المجتمع كغيره من الاوضاع المجتمعية المحكومة بمثل حكمه الفردى المستبد ، تحدد التجمع ، وتمنعه وتراقبه وتقيده ، حتى ليظن أن اشتراطهم الفقهى لوجوب صلاة الجمعة المصر او مصلاه ، يعنى أن تكون فى بلد فيه حاكم سياسى وحاكم شرعى انما كان استجابة للوضع السياسى الذى لا يطمئن الى التجمعات وكذلك اشتراطهم لصلاة الجمعة ، الاذن العام بأن تفتح ابواب المساجد مما يمكن ان يفهم هذا الفهم .

وفى مجتمع هذا شأنه لا يتيسر أن يعيش فن قوامه التجمع والتجمهر الا أن يكون ذلك بلون من التحايل لم يتيسر أن يكون لاصحاب الادب الرسمى لانهم حاشية هذا السلطان ، وبقية المظهرية فى صورته العملية .

واقول ايضا : ربما كان ذلك أو هو قد كان .

لكنى مع هذه الموافقة اشعر ان هذه النظرات كلها قد اغفلت واقعا ادبيا لم تعره اهتماما مع أنه كان الواقع المباشر الذى يفسر مسألة المسرح فى هذا المجتمع ، وأدبه الرسمى الفصيح .

•

وذلك الواقع هو مثنوية اللغة ، التى اضطر هذا الشعب الى مواجهتها ، لاسباب لغوية واجتماعية فى تكوينه الذى تم فى ظل الحكم الاسلامى وتوسعه وجمعه شعوبا مختلفة الألوان والالسنة .

وبحكم الواقع بدأ هذا المجتمع منذ العقود الاولى من سنين التاريخ الاسلامى يعيش وينشط ويتفنن بلغته التى نسميها اللغة العامة ، وهو فى الوقت نفسه يحكم ، ويتدين ويمارس ما يتصل بهذا بلغته الرسمية او اللغة الفصيحة ، لغة القرآن كتاب الاسلام .

والأسباب التى قضت بهذا الواقع وقررته — مهما يكن الرأى فيها — قررت معه هذه القسمة بين اللغتين فى كل شىء ، وقام هذا التقسيم على أساس طبيعى ايضا ، هو ان اللغة المنعزلة عن الحياة وهى الفصحى تختص بالشئون المشابهة لها فى هذه العزلة ، واصحاب هذه العزلة النفسية هم رجال السياسة الذين ينظرون من عل الى هذه الجماهير المحكومة ، ويقولون فى سذاجتها وجهالتها ما سار من اقوال مشهورة .

ويسندهم فى ذلك رجال الدين ، بحكم هذا التعاون بين السلطتين ، التى عرفته الحياة ، فى مختلف صورها . ويعين على عزلة رجال الدين هؤلاء ، مع ذلك ، انهم يرون هذه الجماهير متساهلة فى دينها — بل عاصية وعابثة فلا يعرفونها — ان عرفوها — الا فى مجالس الوعظ ، وخطبة الجمعة التى كانت تتارجح بين السياسة والدين ، ويتصل بها القص الدينى فى المساجد ، والقصاص الدينيون الذين لم يخلصوا من التأثير السياسى .

واذا كان هذا هو اصل التقسيم فقد ذهبت اللغة العامة بمطالب النشاط الوجدانى لحياة هذا المجتمع وأهله فغنى بها الناس فى أفراحهم كما قلنا

وعددوا مفاخر موتاهم تأبينا فى حزنهم ، وانشدوا أناشيدهم فى مناسباتها ، من زرع ، أو حصاد ، أو ما أشبه ، بل ان المواسم الدينية التى يتحتم فيها العموم والتجمع ، كالحج وموسمه قد غنوها بلغتهم العامة المتطورة ، فكانت للحج أغانيه الشعبية بنغمها الخاص بها .

ومن هذه الحاجة الفنية تلك التجمعات التى تفلت قهرا من رقابة الحكام التى نظمت صلاة الجمعة بجماعتها ومساجدها فتكون هذه الافراح بسوامرها ، أو رمضان بخيال ظله أو القصاص فى مشارب القهوة بربابته أو « تقاليع رابية » ومثلها فى الافراح ، أو الاراجوز المتجول . كل هذه من ظواهر التشخيص ، وعمل المسرح تؤديها لغة الحياة ، ويتهيأ فيها الاجتماع الذى تتطلبه ، والساحات الشعبية ، والمقاهى العامة ، والشوارع السلطانية وكل أولئك يفلت من الرقابة قهرا ، والا كانت كتما للانفاس ، أن كانت السياسة لم تترك رقابة ذلك قدر ما يمكنها ، وفى حدود لم تؤثر كثيرا ، على هذه الانواع من النشاط الفنى الاجتماعى ، الذى قعدت عن مثله اللغة الرسمية .

ومن هنا أسأل انا السائل عن عدم وجودالمسرح فى الادب العربى بسؤالين .

اولهما : الم يوجد المسرح فى الادب العربى الشعبى فعلا ، على ما شهدنا وحضرنا .

وثانيهما : أليس أقرب التعليل لعدم وجود المسرح فى الادب الرسمى هو موقف اللغة الفصيحة من الحياة ، وما قضى عليها به من عزلة .

وللقارىء والسائل حرية الراى فى الامر كله .

وكتب الأستاذ محمود تيمور

فى العلل والبواعث ليس مما يحتمل الجزم واليقين ، وطريقه وعر لا يخلو من العقبات ، ولا يسلم سالكه من العثار . وبخاصة اذا كان الأمر يتعلق بالقضايا العامة . وعلى وجه اخص اذا كانت هذه القضايا العامة موغلة فى القدم ، تتعمق جذورها فى عصور التاريخ البعيد .

ومن هذا القبيل موضوع المسرح ، والعوامل التى منعت ظهوره بين العرب . فلقد تحدث فيه من نقاد الأدب فى الشرق والغرب كثيرون ، والتمسوا لذلك ضروبا من العلل والأسباب ، منها ما يتصل بالظروف والملابسات ، ومنها ما يتصل بالعقلية العربية وما لها من خصائص ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على أسباب صحيحة ، وعلل ثابتة ، فكان اختلافهم فى ذلك مدعاة الى بقاء هذا الموضوع على بساط البحث ، يتجاذب المستطلعون أطرافه بين حين وحين ، ويقول فيه النقادمايكررون به آراء سابقة ، أو مايطيب لهم أن يستخلصوه من جديد النظرات .

وما دام الموضوع يلين جانبه لوجوه شتى من الفرض والتخمين ، فمجال القول فيه ذو سعة ، ولكن مقطع الحق فيه يظل أبدا بعيد المنال .



وعلى أية حال ، فليس من ريب فى أن العرب لم يعرفوا المسرح زمن الجاهلية اذ كانوا يحيون قبائل متفرقة حياة بدائية ، وازدهار الفن المسرحى يتوقف علىنشوء مستوى من الحضارة فىمجتمعات البشر .

ولما استقبل العرب عصرهم الذهبى الذى اتصلوا فيه بشتى الأمم فى الشرق والغرب ، واصطنعوا من مظاهر المدنية كل ما وجدوه من التراث الانسانى ، ولاسيما التراث العقلى والأدبى والفنى ، لم يجدوا فيما فتحوه من الأمصار ، ولا فيمن اتصلوا بهم من الأمم ، مسرحا يجذب انظارهم فينقلوه الى امصارهم ، وذلك لأن عهد النهوض العربى صادف عند الامم المسيحية عزوفا عن التمثيل ، وكراهة له ، وبغضا لما فيه من أوضاع وثنية موروثة من الأساطير ، اذ خشيت الأمم المسيحية ما يكون لهذا التمثيل من سوء الأثر فى العقيدة ، وهى مازالت لدنة العود ، غضة الاهاب . فكانت المسرحيات يومئذ حراما على الناس ، ومن ثم لم يشهد العرب أيام نهضتهم ، واتصالهم بالعالم من حولهم ، مسرحيات فى دور التمثيل ، يجدون فى شهودها تنبيها للاذهان ، وامتاعا للاذواق ، واطماعا فى التقليد والمحاكاة .

على أن المسرح حين بدا ينتعش فى الغرب ، كانت الأمة العربية قد مزقتها الفرقة ، ولعبت بها يد الشتات ، وأصبحت دويلات تتصارع ، أو تقاوم ما يدهمها من عدوان المغير وطغيان الدخيل ، وحسبك ما كان فى « مصر » من حكم العصرين : المملوكى والعثمانى ، اذ كان الاستبداد والاضطهاد طابع هذا الحكم ، فانسدلت على الأمة استار العزلة ، وانحصر النشاط الثقافى فى نطاق ضيق . ولم يكن من الميسور على أبناء العرب ان يتصلوا بتلك التيارات الفنية التى انبعثت فى الخارج ، ولا أن ينتفعوا بمحاكاتها فى حياتهم الاجتماعية العامة .

ولم يكن المسرح وحده هو الذى لم يتح للعرب أن يعرفوه ويتأثروا به ويشاركوا فيه ، وانما كان ذلك أيضا نصيب الأدب المسرحى . فالعرب حين ترجموا فى زمن حضارتهم ونهوضهم من الثقافات الأجنبية ما تذوقوه واستساغوه ، لم يترجموا الملاحم او القصص التى كان يزخر بها ادب يونان ، على حين انهم ترجموا من الوان الثقافة اليونانية علما ومنطقا وفلسفة وحكمة .

وصدوف العرب عن ترجمة تلك الفروع من الأدب اليونانى يرجع الى أسباب شتى ، منها ما هو خاص بالشعر المسرحى الذى تقوم عليه الملاحم فان الشعر فى روحانيته وفى تعويله على الوقع الموسيقى لا تتأدى خفقاته اذا ترجم الى لغة اخرى ، الا فيما ندر . وهو يحتاج فى ترجمته الى براعة فذة تستطيع أن تنقل الشعر فى لغته الى الشعر فى اللغة المراد نقله اليها ، محتفظا بتلك الموسيقية وبتلك الايحاءات التى تتداعى وراء المعانى الظاهرة لألفاظ القصيد ، فترجمة الملاحم اليونانية مثلا كانت تقتضى لنقلها الى اللغة العربية أن يكون بين العرب أديب متذوق فنان يحسن لغة هذه الملاحم احسانه للبيان العربى ، فينهض بهذه المهمة على خير الوجوه . واكثر المترجمين فى ريعان العصر العباسى ، عصر التوثب والانبعاث ، كانوا من الأعاجم الدخلاء على العربية ، كل ما فى طوقهم ان ينقلوا الحقائق والمعلومات والأفكار من الكتب العلمية والفلسفية فى اللغة اليونانية بألفاظ عربية تسفر بها وجوه المعانى ، فى اسلوب لا يبلغ مبلغ التعبير الأدبى البلاغى بما له من خصائص وسمات

ولقد اسلفت فيما كتبت — منذ سنوات — من حديث « القصص فى أدب العرب » الاستشهاد بما حواه كتاب « الجاحظ » المسمى « الحيوان » فى صدد الكلام على ترجمة الشعر ، اذ جاء فى هذا الكتاب ان الشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولايجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمه ، وبطل وزنه ، وسقط موضع التعجب منه ، والكلام المنثور المبتدأ احسن واوقع من المنثور الذى تحول من موزون الشعر . وكان تعليقى يومئذ على هذا النص ان عصرا يرى ذلك الرأى ، ويعبر عنه ، لا يقبل على الملاحم اليونانية ، ليترجم شعرها الى العربية .

وفى تعليل انصراف الأمة العربية فى ابان نهضتها الأولى عن ترجمة الأدب اليونانى ، من ملاحم وقصص ، حتى ما كان من ذلك نثرا على وجه عام يجب الا يفوتنا التنويه بأن ذلك الأدب كان ينطوى على خرافات وأساطير ، أكثرها له دعائم وطيدة من عقائد وثنية ، ومن تعدد آلهة ، وفيه حرية شاطحة فى تصوير العلاقة بين الانسان وربه ، وفيه كذلك عرض لصفات الخالق وتصرفاته عرضا يجعله شبيها بالمخلوق فى الغرائز والطباع والوان السلوك ، وذلك ما يشعر نحوه العربى بالحرج والانكماش ، فما كان لعربى تأصلت فيه فطرة الدين ، وسما بالألوهة عن مضاهاة البشر ، أن يرضى عقله ، وتستمتع روحه ، بأدب فيه آلهة من ذكور واناث ، للصيد وللخمر وللحب .. آلهة يخالطون الناس ، ويمارسون حياة الأرض ، ويتزاوجون ويتناسلون ، ويقوم بينهم ما يقوم بين بعض الناس وبعض من تشاحن وصراع .

واذا كان العرب لم يعرفوا الأدب المسرحى فى مستواه الفنى ، لهذه الأسباب ، أو لغيرها من علل وبواعث ، فلقد احسنوا فنونا من الأدب ، كان من حملتها الفن القصصى فى ميدانه الرحيب ومدلوله الشامل ، وحسبنا من روائعهم الشعبية « ألف ليلة وليلة » ومن روائعهم الفلسفية « حى بن يقظان » ، وكلاهما لم تنحصر شهرته وأثره فى الأدب العربى ، فان كلا منهما مما كان له فى الأدب الأوربى صيت بعيد ، وأثر غير مجحود .

وكتب الأستاذ زكي طليمات



كما يبدو لى ، أكبر من ان يعالج باستقصاء فى مساحة محدودة الا اننى سأجمل ما استطعت :

لم يعرف الادب العربى المسرحية لأسباب عدة ، بعضها يرجع الى العصر الجاهلى فى الجزيرة العربية ، وبعضها الآخر يرجع الى العقيدة الاسلامية ٠

والعصر الجاهلى ، من ناحيه وسائل التعبير ومظاهره ، نعتبره مرحلة أولية لم تتهيأ لها أسباب التطور والتقدم ، وما من شأنه ان يرتفع بمظاهر التعبير الى مستويات استكملت كل عناصر كيانها من النمو ومن الرفاهة ٠٠

لم تكن بالجزيرة اذ ذاك ، حضارة بالمعنى الكامل ٠٠٠ انها البادية بروحها القبلية ٠٠ البادية بسكانها الدائمى الترحال انتجاعا للرى والمرعى ٠٠ فالمدينة الكبرى لم تقم ، ولم يشمل تخطيطها انشاء الدور الكبيرة كالمعابد ودور التمثيل ٠٠ وغيرها من الدور التى يتميز كل منها بطابع خاص يعلن عن وظيفته وذاتيته ٠

والحياة الاجتماعية ، فى العلاقة العائلية ، كانت بدورها تفتقر الى نزعة التمييز ، وما من شأنه أن يساعد على ابراز الشخصية فى معالمها المميزة لها ٠

فالصغير يفقد شخصيته ويتلاشى فى الذى يكبره ٠٠

الفرد يعرف بعائلته اكثر مما يعرف بشخصيته٠ والعائله بدورها تتلاشى فى بطون القبيلة ٠

ومثل هذه الحال ليس من شأنها أن تعمل على ان تتميز العناصر بكيانها الخاص وان تنفرد بذاتيتها ، كما أنها لا توسع المجال للذهن فى أن يفرق بين الالوان وتفاريقها ، وظلالها ٠

وأدب المسرحية ، كما هو معلوم يقوم من حيث التحليل النفسى لشخوص المسرحية وتقويمها ، على أبرزها الخصائص النفسية التى تعمل على أن تتميز كل شخصية بمعالمها الدقيقة الخاصة ٠

والعقيدة الوثنيه التى كانت تسود الجزيرة لم تتجاوز أن تكون وثنية بدائية خاملة وغير مترفة وعاطلة من الصقل والتهذيب والابتداع الجمالى ٠٠ وثنية أربابها تصاغ من البلح المضغوط (العجوة) ، أو تنحت نحتا بدائيا فى الخشب أو الحجر الرملى ، ولم تتمخض عبادتها عن مراسم وطقوس ، تغرى



الابتداع الأدبى بأن يصوغ منها « ميثولوجيا » تروى القصص عن كرامات هذه الارباب ، وتسجل الاحداث عنهم وهم يتعاركون فى قضائهم على أقدار البشر

فاذا انتقلنا لى الادب الجاهلى وجدنا أن الشعر فيه لم يتجاوز نطاق الشعر القصصى الحماسى épique الى شعر الملاحم épopée ولم يمتزج الشعر الوجدانى القائم lyrique ويقع ما سبق أن وقع للشعر اليونانى القديم ، وهو قيام (الشعر الدرامى) الذى يقوم على التجاوب فى الانفعالات ، والأخذ والرد ، ليقوم الحوار مقام الاسلوب التقريرى ، والشعر الدرامى هو الأساس فى كتابه المسرحيه سواء عالجت شئون الآخرة أو أحوال الدنيا ٠

ومن هنا تأتى أن الأسلوب البيانى فى الشعر والنثر لم يتطور – الا فى حالات قليلة – وبقى أسلوبا تقريريا مسطحا ٠

ولاشك فى أن هذا العصر الجاهلى ، لو اتيحت له أسباب حضارية فعالة لتجاوزت به عهد الطفولة والمراهقة الى مرحله النضج فيما تعطيه الملكات النفسيه ٠ ولا شك فى ان مظاهر التعبير القائمة على التقليد بوساطة الكلام والايماء ، والتى وجدت عند الغرب ، كما وجدت لدى كل شعوب الأرض ، كان من الممكن أن تتطور مع الزمن لتهب الوثنية الجاهلية لدى العرب مسرحا وثنيا عربيا كما هى الحال لدى قدماء المصريين ، واليونان ، وغيرهم من الامم الكبيرة ذات الحضارات العريقة المرهفة ٠

ولكن ظهور الاسلام قطع على الجاهلية أى تطور فى آطار وثنيتها ودفع بها الى مجرى دينى واجتماعى جديد ٠

والاسلام هو دين التوحيد ، فلا بدع أن يناهض الوثنيه التى تقوم على تعدد الارباب ، ولا غرابة فى أن يعمل على محو آثارها المادية المجسمة ، واستئصال

جذورها المعنويه من نفوس العرب ، ولا عجب فى ان يرمق بعين النفور ، لفنون التشكيليه القائمه على نسخ مظاهر الطبيعه للتعبير عنها ٠

ان العقيدة الاسلاميه فى دفعتها الأولى ، لمحاربة الوثنية أحدثت فى الفنون التشكيليه حدثا ليس له مثيل ، اذ حولت مواضع الالهام فيها من الطبيعـــه وصورها الى الذهن وأخيلته ٠

وهذه حال ليس من شأنها أن تذكى ملكات الخلق الفنى وتدفعها الى ارتياد آفاق جديدة ، يكون الابداع الفنى فيها مستلهما من مظاهر الطبيعة ومن انعكاس صورها فى النفس ٠

والمسرحية ، كما نعلم ، هى منتقل ألوان الحياة ، فى صورها ، وهى سجل انفعالات القلب البشرى ٠

ولو فرض أن وجد لدى العرب فىجاهليتهم مسرح وثنى دينى أو دنيوى لقضت عليه تعاليم العقـــيدة الحديثة ، أو لحورت قيمه وأوضاعه ليماشى التعاليم الدينية الجديدة ، كما صنعت تعاليم الدين المسيحى فى أوروبا ، اذ أنشأت على انقاض المسرح الوثنى الرومانى مسرحا دينيا مسيحيا يستمد معينة منهذه التعاليم المسيحيه ٠

وهناك عامل آخر له أهميته فى انصراف الذهنية الاسلامية عن الاخذ بأسباب التعبير عن طريقالمسرحيه واتخاذ المسرح وسيلة للدعاية والتفسير ، كما كانت الحال فى المسيحية ، كما سبقت الاشارة ، ذلك أن العقيدة الاسلامية على وضوح أركانها ، وجلاءتعاليمها ومنطق أحكامها ، عقيدة لايشوبها لبس أو غموض يتطلبان تحايلا فى التفسير ٠ فالوحـــدانية لاتقبل التأويل ولا تحتمل الشرك ٠٠ ليس هناك أربــاب أو انصاف أرباب ، كما هو الحال فى الوثنية ، كذلك لا توجد عقدة يتعذر فهمها ، اذ لا يوجد أب ، ولا ابن ولا روح قدس ، كما هى الحال فى العقيدة المسيحية، وشعائر الاسلام ــ ولا سيما فى عهده الاول ــ عــلى بساطة غنية وتقشف ، فليست فى حاجة الى عازف يعزف على آله موسيقيه ، أو منشد ينشد نداءات كهنوتيه ، أو تنظيم عرض مسرحى ٠

وسرعان مافرض أدب القرآن طابعه على ما تخرجه القريحة العربية بعد أن بهرها باعجازهفى أسلوبه الكتابى وتعاليمه ٠ هذه التعاليم التى أنشأت بعد ذلك فلسفة اسلامية تخدم العقيدة الدينيه اكثر مما تتجه لحياة الفكر المجرد والتنقيب فى متاهات النفس واستجلاء الغامض فيها

ان قولة الفليسوف الأغريقى ســقراط « أعرف نفسك بنفسك » تعتبرفى نظرى شريانا يمد المسرحية بأهم عناصر كيانها ، ويحدد مهمتها الوظيفية ٠٠

ولكن العرب اتصلوا بالثقافة الاغريقيه ابتداء من النصف الأول من القرن الثانى الهجرى ، والاغريق أو قدماء اليونان هم مؤسسو فن التمثيل وبناة دوره وواضعو قيمه وأوضاعه ٠

اتصل العرب بالاغريق ونقلوا الكثير من مؤلفاتهم الى العــربية ، الا أن موضـــع النظر لانجـــد بين مانقلوه نصا لمسرحية واحدة !

واذا صح أن الناقل لا ينقل من آثار أدب أجنبى الا ما يحس الحاجه اليه ، أو ما يصادف هوى من نفسه ، ففى هذا ما ينهض برهانا على أن العرب لم يشغلوا بالمسرح فى الاسلام

ولوقوف العرب هذا الموقف ، اسباب يضيقالمقام عن الخوض فيها ٠

وقبل ذلك وفيما بعده ، اتصل العرب بأوروبــا عن طريق الاندلس ثم عن طريق صقليه وجـنوب ايطاليا ، ولكنهم لم ينقلوا شيئًا عنالمسرح وادبه .

ولعل مرجع هذا ، أن المسرح بأوروبا فى ذلك الوقت كان مسرحا دينيا ، يعالج شعائر العقيـــدة المسيحية ويعرض حياة المسيح وحوارييهويشيـــد بكراماتهم ٠

وفرق هذا ــ وهو امر بديهى ــ فان العرب الغزاة الفاتحين لأطراف أوروبا ، لم يــكن ليلابسهم ميــل الى أن ينتحلوا النحل السائدة فى الحياة الاجتماعية بأوروبا ، ومن بينها المسرح ، وذلك بحكم أن الغلبة لهم ، وأنهم ليسوا مغلوبين ، ومن المعروف أن الامم المغلوبة هى التى تأخذ من نحل الامم الغالبة ،وليس العكس ٠

بعد هذه العجالة ، تجمل الاشارة الى أننا نتحدث عن (فن المسرح) وعن (المسرحية) وليس عــن (التمثيل) فى مظاهره البدائية التى قامت وتقـوم فى كل مكان ، وليس لها تاريخ ٠

لقد عرف العرب ، القصص الشعبى ينشده ، ويرويه عازفو الربابة ، وعرفوا بهاليل القصـــور ومضحكى الأمراء ، كذلك مارسوا الارهاصات الاولى لان يصبح التمثيل وسيله الى الدعاية المذهبيـــة والسياسية كما كان يقع أحيانا أمام عتبات المساجد وفى المحافل ، ٠٠ او فيما كان يؤديه الشيعة لاحياء ذكرى مقتل الحسين بن على فى كل عام٠

الا ان هذا كله ، وما هو على غزاره ، ليس فن المسرح ، ولا فن المسرحيه ، فالتاريخ الحق لفنالمسرح فى أى قطر من الاقطار ، انما هــو تــاريخ كــتابة المسرحيه فيه

وكتبت الدكتورة سهير القلماوي



هذا السؤال يحتاج فى الواقع الى بحث مستفيض لا تحتمله المجلات والصحف . ولقد ترددت بعض الآراء فيه . وهى وان كانت تحمل بعض الحقيقة فى طياتها ، لكن الحقيقة الكاملة لم يتصد الى بحثها بعد باحث . ذلك انه للوصول الى الرد على هذا السؤال لا بد من بحوث كثيرة تعمل قبله حول طبيعة الفن العربى وطبيعة البيئه العربية وخصائص الانسان العربى بالمقارنة مع الفن والبيئة والانسان عند أقوام عرفوا هذا الفن وبرزوا فيه .

هناك رأى يقول ان المسرح اليونانى القديم كان مسرح اوثان وشرك ، ولذلك نفر منه العرب وهم اهل توحيد بفطرتهم فلم يحاولوا ان يتفهموه او يدرسوه ليقلدوه . وهذا وان يكن صحيحا فانه بعض الصحة لا كلها . لأن العرب وقد عرفوا فنونا ادبية كالخطابة والشعر كان يمكن ان يعرفوا المسرح قبل أن يتصلوا باليونان أو يفتحوا آفاقهم للتأثر بحضارة اليونان فى شتى الميادين . وهم بعد قد تأثروا بفلسفة اليونان .

كذلك يمكن ان يقال ان العرب بطبيعة عقلهم ينظرون الى الكليات ولا يميلون الى التحليل ، والمسرح يعتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية ومن هنا كان المسرح مخالفا لطبع العرب وان العرب لما اتصلوا بغيرهم من الامم وتأثروا بهم لم يصلوا الى المسرح الا عندما وصلوا الى اصطناع العقلية التحليلية بالمران على العلوم والمعارف ولذلك عرفوا المسرح بعد ان غيروا طبيعة عقليتهم أو أضافوا فى الواقع اليها ميزة أن تكون تحليلية الى جانب انها تركيبية . وهذا ايضا يحتاج الى درس لعقلية العرب ومميزات تلك العقلية من خلال ما انتجت من علوم وفلسفة وادب بنوع خاص ، وهذه ابحاث عسيرة طويلة لم تعمل الى الآن .

ولعل من اهم الصعوبات التى سيصادفها الباحث فى هذا المضمار صعوبة تحديد العقلية العربية لأن التراث العربى الحضارى هو فى الواقع تراث اسلامى لا يعرف جنسا ولا وطنا الا العقيدة التى دخلها العرب وشعوب اخرى كثيرة من غير العرب والعقول غير العربية قد ساهمت فى الحضارة الاسلامية مساهمة كبيرة واضحة وهذه الحقيقة هى اعز ما يفخر به الاسلام والعرب .



ويمكن القول ايضا بأن الصراع المأساوى او الدرامى الذى هو حياة الحدث فى المسرح لايجد بيئة طبيعية فى ايمان العرب ومعتقداتهم .

فالبطل المأساوى فى صراع مع الآلهة والقدر ، والانسان العربى فى سلام مع الله الواحد الاكبر وفى استسلام للقدر لا يحول دون السعى وان كان يحول دون المصارعة والصراع. واذن فالانسان العربى بحكم حياته الصحراوية التى فرضت عليه السلم والاستسلام وبحكم وحدانيته التى فطر عليها حتى ايام كان يعبد الاوثان والاصنام لايستطيع أن يتصور الصراع مع القدر والآلهة على نحو ماكان يتصوره اليونان الذين يؤمنون بقوى متعددة ويؤمنون بأن الحرب مع القدر وان كانت اخرتها الهزيمة المؤسية فانها حرب تدل على شجاعة الانسان وتجبره وجبروته وعلو شأنه .

وبعبارة أخرى صورة البطل المأساوى متنقلة فى النفس العربية وليست مستقرة فيها . والصراع بين الآلهة لا يفهم اصلا مع التوحيد . وصراع الانسان مع الطبيعة الصحراوية غير صراعه مع الطبيعة الصخرية الجبلية ، فالقدر فى الطبيعتين يلعب دورا مختلفا كل الاختلاف . والايمان بالقدر فى ظل الطبيعتين ايضا لا بد ان يتلون بلون يختلف .

كذلك نجد العربى فى تفكيره يميل الى التحديد : الأبيض أبيض والأسود أسود . اما الضباب والغمام والرمادية ومنزلة البين بين فهذه كلها أجواء لا يرتاح لها نفسيا عندما كان فى

جزيرته لم يختلط بعد بغيره من الامم وما يزال كذلك فى الصحراوات العربية وعلى ذلك فان المأساة وحركتها هى خروج من ظلام الى نور بعد أحداث تدور كلها فى أجواء بين بين لاتلائم بشكلها الحركى المسرحى طبيعة العربى .

هذه كلها اراء لها قيمتها فى طياتها بعض الحق لا كل الحق ولا بد من دراسات متتابعة كثيرة عميقة قبل ان نستطيع ان نجيب على هذا السؤال اجابة علمية .

ولعل اصعب العقبات فى الدرس هى ان العرب منذ خرجوا من جزيرتهم معمرين وفاتحين اختلطوا اختلاطا شديدا بغيرهم من الشعوب وجاء العصر الحديث ففتح امامهم افاقا اوسع واوسع لهذا الاختلاط . وتغيرت طبيعتهم نوعا ما وان ظلت محتفظة بأخص ما فى جوهرها وكان نتيجة لذلك ان اصبح لهم مسرح . ومسرحهم وان كان مايزال غارقا الى حد ما فى موجات التقليد فانه يحاول باكثر من مجرد معالجة الموضوعات المحلية ان يصل الى ان يكون اصيلا . انه يحاول بالفنية وبطريقة المعالجة نفسها وبتخطيط الحدث وبتصميمه ان يخلق مسرحا عربيا متميزا الى حد بعيد . ولهذا ، فيما ارى ، يزدهر المسرح فى حركة تصاعدية مع انتعاش البعث العربى الحديث .

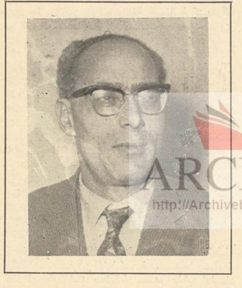
وكتب الدكتور لويس عوض



من المعروف سواء من دراسة الاساطير المقارنة والاديان المقارنة ، او من دراسة تاريخ المسرح أن نشأة المسرح اقترنت بعبادة اله الخصب ، وبأسطورة الاله المزق ، وبالفعل عرفت مصر القديمة مسرحا كان عماده اله الخصب المزق أوزوريس ، كما عرفت فينيقيا القديمة مسرحا مشابها ، عماده اله الخصب المزق « موت » . ومن يرجع الى نشأة المسرح عند اليونان يجد انه كان مقترنا بأسطورة اله الخمر « ديونيسوس زاجريوس » الذى مزقته « التياتين » العمالقة .

وقد كان المسرح فى اول الامر مقترنا بطقوس العبادات ، وكان يمثل داخل جدران المعابد كجزء لا يتجزأ من الاسرار المقدسة ، فاذا انتقلنا الى اليونان القديمة وجدنا نفس القصة تتكرر فى تاريخ المسرح ، فقد كانت التراجيديا الأولى عبارة عن تمثيلية يشارك فيها الكاهن والكورس وتدور حول آلام «ديونيسوس» ، وكانت تمثل بالذات فى عيد هذا الاله المعروف ، ودرجة درجة انسلخ المسرح من احضان الدين ، وبدلا من ان يكون محوره قصة الاله المزق المعذب .. أصبح محوره قصة الانسان المزق ، وطبعا فى العالم القديم وقف تصوير الانسان المعذب عند حدود الابطال، فلم يتناول ما يتعرض له الرجل العادى من آلام، كما هو الحال اليوم ، وانما كان هؤلاء الابطال يرمزون للانسانية جمعاء .

اما فى مصر فقد عجز المسرح عن ان ينسلخ من رحاب المعبد ، فبقى جزءا من طقوس العبادات وكان هذا السبب الرئيسى فى انه لم يتطور ،



وانسلاخ المسرح اليونانى من احضان الدين هو الذى أعانه على التطور ، ويلاحظ أن المسرحيات الاولى عند اليونان كمسرحيات اسخيلوس كانت الى حد كبير قريبة من المنابع الدينية كما فى مسرحية « الضارعات » ، والى حد ما فى ثلاثية « أورست » . وفى ثلاثية « حوروس » حيث المشكلة المطروحة دائما للعلاج النفسى ، كانت العلاقة بين الارض والسماء والانسان والله .

ويخيل الى ان هناك شخصيتين فى اساطيرنا القديمة يمكن على ضوئهما ان نفسر مصير المسرح المصرى فى العالم القديم ، هما شخصية الاله المنتصر حوريس والاله المعذب اوزوريس . اما شخصية الاله المنتصر فهى وراء كل فن ملحمى لان الصراع فيها صراع خارجى بين قيم واضحة

هى قيم الخير والشر ، فالخير خير صريح ، ممثلا فى حوريس ، والشر شر صريح ممثـلا فى غريمه « ست » وتضخم هـذه الشخصيـة ، شخصية الاله المنتصر القاهر للشر صاحب المعارك الكبيرة ، قد افضى الى نمو الملاحم بينما نجد ان انغلاق الشخصية الاوزورية المعذبة داخل طقوس العبادات كان المسئول الأول عن عدم تفتح الدراما فى مصر .

والعلاقة الحتمية والتاريخية بين الفن والدين ثابتـة ونستطيع ان نستقصيها حتى فى تاريخ المسرح الحديث ، فالمعروف انه بعد انقضاء الفتـرة الكلاسيكية والعصر الكلاسيكى ومجىء العصـور الوسطى اختفت الدراما ثم عادت للظهور من جديد من خلال الكنيسـة . ونعرف ان اول دراما مسيحية كتبت فى القرن الرابع باللغة اليونانية كتبها اب من آباء الـكنيسـة الأولين اسـمه « جريجـورى النازيانزى » Gregory Nazienzen ، واسم هذه المأساة المسيح معذبا Christus Patiens وقد ترجمت الى اللاتينية . وكانت معروفة طوال العصور الوسطى، وقد كانت هذه المأساة النموذج الذى يبنى عليه ما يسمى بتراجيـديات الآلام « آلام المسيح » Passion Plays . ومعروف ان الكنيسـة الاوربية بجانب العصور الوسطى عرفت مآسى الآلام هذه . وكانت تمثل فى يوم الجمعة المخصص فى العبـادة المسيحية لآلام المسيح ، وواضح من هذا انه حتى فى العالم المسيحى القائم على التوحيد ظل النمط الدرامى هو فكرة الاله المعذب وبالقياس عليه الانسان المعذب ، والاصل فى الدراما انها تقوم على دورة العذاب هذه وهى من ثلاث مراحل : اولها الخطيئة ، ثانيها القصاص ، ثالثها الغفران .

وفى بعض انواع المآسى نجد ان فكرة الخطيئة غير واضـحة لأن الخطيئـة سـببها سـقوط الانسان وانما نجد محلها ان مصدر عذاب الانسان او تمزيقه هو القدر الذى يتحكم فى البشر والآلهة جميعا بحسب معتقدات الايمان القديمة ، وقد كانت اليونان تعتقد ان القدر اقوى من الآلهـة وكانت تسميه « الاناكى » Ananke وتعتقد ان كلمته نافذة حتى على الآلهة بما فيهم كبير الآلهة « زيوس » الذى لا يستطيع تغيير مجرى القدر ولذلك فان نشأة التراجيديا مقترنة الى حـد ما بالايمان بالقدر ، اما كمصدر لتمزيق الانسـان لحكمة لا يعلمها الانسان ، واما لقوة دافعـة الى الخطيئة التى من اجلها يستحق الانسان التمزيق، وحاسة الانسان الاخلاقية تأبى عليه ان يتصـور كونا فيه خطيئة بلا عقـاب او عقـابا بلا خطيئة ، ولذلك فان تاريخ الدراما مقترن بفكرة دينيـة عميقة يتداخل فيها الميدآن تداخـلا فى منتهى الدقة هما قانون العدالة الالهيـة وقانون اللطف الالهى ، فبقانون العـدالة الالهية يمزق البطـل الخاطىء، ولكن البطل الخاطىء يستحق منا العطف ويستحق الغفران من السماء لان بنا احساسا عميقا بانه ليس مسئولا تماما عن خطيئته .

وقد سبق لى ان ابديت رايى فى ان الحضارات الزراعية كحضارة اوروبا فى العصر الوسـيط وحضارتنا الى عهد قريب كانت تؤمن بمسئولية الانسان عن اعماله وعن خطاياه رغم ايمانها نظريا بقوة القدر مما جعل تطور الدراما امرا صعبا لأن الايمان بمبدا الاختيار يفضى فى النهاية الى تحميل الانسان كافة المسئولية عن خطاياه مما يجعـله اقرب الى الوغد او الشرير منه الى البطل الـذى يستحق العطف ، فالزانية مثلا فى مجتمع يؤمن بحرية الاختيار كما هى الحال فى ريف مصر لامجال للعطف عليها لان الناس تعتقد انها مسئولة مسئولية تامة عن سقوطها ، وبالتالى فهى تستحق ما ينزل بها من تمزيق ، وهـذا لا يفضى ابدا الى ظهـور الاحساس الدرامى لان الدراما لا تتحقق الا عند ما نحس ان خطيئة الخاطئة انما كانت بقوة اكبر منها الى حد ما دفعتها الى الغواية ، وبالتالى دون اعفاء لها من العقاب او القصاص الواجب عليهـا بقانون العدالة الالهية نجد اننا نجنح الى العطف عليهـا كفريسة ، نفس الوضـع كان بالنسبة للمجتمع الاوربى فى العصور الوسطى حيث القيم الاخلاقية واضحة مبوبة والدين قائم على الاختيار والمسئولية ومن هنا كان ان ذبلت الدراما فى اوروبا نفسهـا طوال العصور الوسطى ، ولعل اوضح دليـل على هذه الفكرة هو ما اصاب شخصية « فاوست » نفسـه من تغير فى الانتقال من العصور الوسطى الى العصر الحديث، فشخصية فاوست قديمة ومعروفة لقرون خلت قبل ظهور مارلو .. فى القـرن ١٦ . كانت تعرفها العصور الوسطى وتمثلها بالفعل، ولكن فاوست فى هذه العصور لم يكن بطلا تراجيديا بل كوميديا ، كان فاوست مدعاة للسخرية والنقـد لا للعطف والرثاء ، لانه تحدى ارادة الله ، وتطاول على الشجرة المحرمة ، فلما تحول المجتمع الاوروبى درجة درجة الى مجتمع مدنى بعد ان كان مجتمعا زراعيا تداخلت فيه قيم الجبر مع قيم الاختيـار وبدأ الناس يحسون بأن قصـة فاوست ليست مهزلة ، ولكن مأساة ، وان امثال ماكبث ليسوا مجرد مجرمين او خطاة يجب ارسالهم الى الجحيم وانما هم صرعى القدر ، ولهـذا فان سـقوطهم وتمزيقهم يستحق بعض الرثاء من القلب الانسانى .

ويخيل الى ان هذه الحاسة تنمو فينا درجـة درجة فنحن الآن حتى فى لغة القانون نفـرق بين الجريمة مع سبق الاصرار والجريمة العاطفية تحت ضغط العاطفة ، ونحاول ان نلتمس الظروف المخففة للخطيئة سواء باسم الجبر او باسم الغرائز .

وكتب الأستاذ عبد الرحمن صدقى



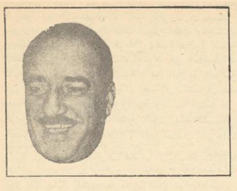
الاجابة على هذا السؤال عرض نشأة المسرح عند غير العرب ، ثم محاولة الاجابة عن عدم ظهوره عند العرب فى الجاهلية ثم فى الاسلام .

يتضح من دراسة الحضارات الاولى فى مصر القديمة واليونان والهند وغيرها ان المسرح كان ميلاده فى المعبد ، وذلك ان الطقوس الدينية عندهم كانت لا تخلو من الترنم بالاناشيد والرقص ابتهالا للآلهة واحتفالا بأعيادها ، وكان الكهنة الذين يقومون على هذه الطقوس الدينية يعنون بتأليف المجموعات المنوط بها الانشاد والرقص عناية دقيقة فائقة . ولما كانت الحضارات الاولى دياناتها وثنية متعددة الآلهة ، ولكل من هذه الآلهة اساطيره المقررة فى معتقدات هؤلاء الاقوام على ما زعمه الكهنة لهم فتقررت فى اوهامهم ، وتصرف شعراؤهم فى رواياتها بالاناشيد ، كما تغنى فنانوهم فى حكاياتها بالنقوش والتماثيل ، فلا غرو ان يستعين الكهان كذلك بالتمثيل لحكاية ما جاء فى تعاليهم الدينية من اساطير عن افعال الارباب ، لا سيما وان الحكاية بالتمثيل أتم استيعابا لوقائع الاسطورة ، واقرب فى المحاكاة واقعية ، واصدق حركة ، ومن ثم ابلغ وقعا واعمق تأثيرا فى نفوس الجماهير الذين يحرص الكهان اشد الحرص على توكيد السلطان الدينى عليهم . ومن ثمة كان مولد المسرح فى المعبد .



واقدم مثال على هذه النشأة الدينية للمسرح ما تشهد به الآثار المصرية القديمة قبل ميلاد المسيح بالفى سنة ، ونعنى التمثيلية التى كشف عنها علماء الآثار فى نقوش العرابة المدفونة « ابيدوس » على القرب من مدينة جرجا بالصعيد. وهى تدور على حياة الاله «اوزيريس» ، وانتصاراته ثم ما كان من مصرعه على يد أخيه « ست » ، واخيرا ما كان من قيامه وبعثه ، وهى التمثيلية التى يشير اليها علماء الغرب المحدثون فى بحوثهم وتحقيقاتهم عن اصول المسرح باسم « تمثيلية الام اوزيريس » ، ويعتبرونها بطبيعة الحال اقدم تمثيليات الاسرار الدينية .

وبعد ذلك كانت نشأة المسرح عند اليونان وهى نشأة دينية كذلك ، وفيها يقوم الاله اليونانى ديونيسوس مقام الاله المصرى أوزيريس ، دون فارق كبير فى اسطورة انتصاراته ثم مصرعه واخيرا بعثه .. ولم يلبث المسرح اليونانى ان انتقل من



اساطير الآلهة الى انصاف الآلهة وهم الابطال ، واستمر التطور . ومع التطور خرجت روائع التراجيديا اليونانية على يد اعلامها الثلاثة : اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس .

وعن اليونان اخذ الرومان ، حتى اذا سقطت الامبراطورية الرومانية اندثر المسرح بعدها ، ولم يكن ذلك لان الهمج البرابرة كانوا على جهل بالفنون والثقافة فحسب ، بل كان من اسباب سقوط المسرح ايضا موضوعاته الوثنية التى كان لا يرضى عنها الدين الجديد المسيحى . ولكن الكنيسة المسيحية عمدت فى القرن العاشر الى ادخال ما يعوض جمهورها عن جهله باللاتينية التى هى لغة القداس الدينى فأخذت تقدم بعد القداس شرحا لما جاء فى الكتب المقدسة فى صورة تمثيلية طقوسية قصيرة ، وكان يمثلها القساوسة بعد القداس فى قلب الكنيسة ثم فى صورة التمثيليات الدينية الطويلة على اعتاب الكنيسة او فى ساحتها ، ومن بعدها فى التمثيليات الدينية المعروفة بتمثيليات الأسرار عن معجزة ميلاد المسيح ثم الامه واخيرا معجزة قيامه . وعلى هذا النحو كان بعث المسرح من جديد . وهذا المسرح لم يلبث ان تطور فى عهد النهضة الاوربية ، ثم استمر التطور الى ان صار الى ما هو عليه اليوم ؟

هكذا كانت نشأة المسرح عند غير العرب ، فهل عرف مثلها المسرح العربى ؟

الجواب على هذا السؤال جد عسير ، لان ما نعرفه عن الادب العربى لا يتعدى العصر الجاهلى الذى لا نكاد نعرف منه ادبا سابقا على القرن السادس من ميلاد المسيح . فنحن لا نعرف اذا كانت للعرب قبل الاسلام حضارة قديمة قدم الحضارات الاولى التى اشرنا اليها . والغالب على الظن عندنا أن العرب الاقدمين يختلفون عن اهل الحضارات الاولى المشار اليها حتى نتوقع ان يكون لهم مثل المسرح الدينى الذى كان عند الفراعنة

واليونان والهند وغيرهم ، فانهم كانوا قبائل متنقلة لا يطول بها الاستقرار اذ كانوا يؤثرون ان يعيشوا احرارا على ان يقيموا تحت نير سلطان واحد وسلطة كهنوتية موحدة قوية . وهذه حال لا تشبه الحال التى ادت الى نشأة المسرح فى الحضارات الاولى ، فلما ان ظهر الاسلام فى الجزير العربية فى القرن السابع الميلادى لم يجد اثرا للتمثيل بعد سقوط الامبراطورية الرومانية وغلبة الهمج على غرب اوربا ومناهضة الدين الجديد المسيحى للمسرح الوثنى كما قدمنا . فلما امتدت فتوحات الاسلام خارج الجزيرة العربية ، وقف من التمثيل موقف المسيحية وقتئذ ثم لم يتغير موقفه بعد ذلك مثل الكنيسة المسيحية التى كانت تواجه جهل المصلين باللاتينية — لغة القداس — بتقديم التمثيليات الدينية لتساعد على تفهم الجمهور لتعاليم الدين ، على حين نزل القران بلغة العرب وكان الصلاة تقام به ، وكان على غير العرب ان يتعلموا العربية اذا اسلموا وارادوا الصلاة .

وارى من المرجح كذلك ان المسلمين من السلف الصالح الذين كانوا لقرب العهد بجاهلية العرب واصنامهم يتشددون فى عدم الترخيص بمحاكاة الحياة فى التصوير ، كانوا قياسا على ذلك يستكرهون مثل هذه المحاكاة فى التمثيل .

وايا كان الحال ، فالواقع ان المسرح طارىء على الحياة العربية ، ولم تعرفه بعض الاقطار العربية المتطورة الا منذ قرن وبعض قرن، ولم تكن معرفتها للمسرح الا عن طريق الاقتباس عن الحياة الاوربية.

فالفن المسرحى مجلوب من الخارج ، وحكمه فى ذلك حكم ما نستورده من انواع النباتات الغريبة عنا ، فانها لا تلبث ان تتأصل عروقها فى تربتنا ، وتزكو متأثرة بطبيعتنا ، مما يشهد لنا بخصوبة التربة واصالة الطبيعة .

وكتب الدكتور أحمد الحوفى

لم يكن فى أدبنا القديم منذ نشأته الى أواخر القرن الثامن عشر أدب تمثيلى مسرحى ، ولا مجال هنا للافتراض أو الادعاء ، بل المجال للتعليل الذى نرجح أنه كان سبب هذا الفقدان .

وأحسب أن هذا التعليل يزداد وضوحا اذا ما عرجنا فى عجل على أقدم ما عرف العالم من أدب مسرحى ، وتعرفنا انه نشأ فى كنف الدين .

فقد نشأ المسرح فى اليونان نشأة دينيه فى الاحتفال بالربيع فى معبد الاله ديونيسس اله الخمر ، ثم تطور ، وجاء الادب اللاتينى فحاكى اليونانى ، وكانت اللغة اللاتينية واسعة الانتشار ، فحملت ثقافة الاغريق الى أصقاع شتى ، فلما انقسمت الدولة الرومانية بقيت اللاتينية لغة الأدب والعلم أحقابا من الزمان ، ثم أشرق عصر النهضة فاقبلت أوروبا على الأدب اليونانى نفسه ، واستقته من منابعه الأصيلة ، وتأثرت به .

وكان الادب المسرحى من الألوان التى برع فيها اليونان منذ القرن السادس قبل الميلاد ، ثم حاكاه الأدب الغربى الحديث ، وازدهر فى انجلترا فى عهد الملكة اليزابيث ، وفى فرنسا فى عهد الملك لويس الرابع عشر ، والى الرائدين شكسبير وموليير يرجع الفضل فى شق الطريق امام النثر ، ليخلف الشعر فى التأليف المسرحى .

كذلك نشأ الأدب المسرحى فى مصر الفرعونية نشأة دينية ، وقد كشف البحث الحديث عن عراقة مصر فى التمثيل ، وأنها سبقت اليونان بثلاثة الاف عام ، كما يتضح من تمثيلية منف فى عهد الملك مينا ، ومسرحية التتويج فى عهد سنوسرت الأول ، ومسرحية انتصار حور على ست قاتل والده أوزيريس التى يرجع أن كاتبها أمحتب الحكيم فى عهد الملك زوسر .

والذي يرجع الى الجزء الثاني من الادب المصري القديم للاستاذ سليم حسن يجد تفصيلا لهذا كله ، ويتبين ان الممثلين في مصر كانوا أولا من رجال الدين ، وأن الملك كان يشترك هو وأفراد أسرته أحيانا في التمثيل ، ثم صار التمثيل حرفة لبعض الأشخاص الذين جعلوا يجوبون مصر قبل الميلاد بألفي سنة .

أما الأدب العربي فلم يعرف الانتاج المسرحي الا في القرن التاسع عشر ، منذ نظم خليل اليازجي تمثيليه (مروءة ووفاء) سنة ١٨٧٦ ، وألف شوقي مسرحيته الأولى علي بك الكبير وهو يدرس في باريس بعد هذا بنحو عشر سنوات ، ثم أنشاها من جديد مع مسرحياته الأخرى بعد ذلك · وكذلك نظم محمد عبد المطلب مسرحيات في أول القرن العشرين مثل مهلهل بن ربيعة ، ثم تتابع المؤلفون من شعراء وكتاب ·

فلماذا خلا أدبنا العربي من المسرحيات ؟

الذي يتبادر الى الذهن أننا لم نعرف الأدب المسرحي الا محاكاة للغرب ، وهذا حق ، لكن السؤال ما يزال يتردد ، وما يزال من حق السائل أن يقول ولماذا بقى أدبنا العربي خاليا من المسرحيات الى أن حاكينا أوروبا ؟

وأغلب الظن أن هذا راجع الى عدة عوامل مجتمعة لا الى عامل واحد ، وهذه العوامل مركوزة في الشعر أكثر من النثر ، لأن الشعر كان لغة المسرحيات المفضلة الى عهد غير بعيد ·

١ ـ وليس يغيب عن دارسي الشعر العربي أنه مصطبغ بالعواطف الفرديه والألوان الغنائيه من مدح وهجاء وفخر وغزل ووصف ورثاء ، وأنه ظل موسوما بهذه النزعة على تعاقب العصور ، محاكيا لينبوعه الأول وهو الشعر الجاهلي ، حتى ان العرب حرصوا على تقاليد الشعر الجاهلي في بيئات شتى وأعصار متلاحقة ، فلم يضيفوا الى الشعر الاسلامي الا قليلا من التجديد ·

والأدب المسرحي يقتضي تحررا الى حد كبير من الذاتية والفردية ، ليصور مشكلات المجتمع وعواطف الآخرين ونفسياتهم وميولهم وأفكارهم ، فيحاول المؤلف أن يخفي شخصيته ، ويتقمص الشخصيات التي يدير الأحداث حولها ، فينطق بالسنتها ، ويعبر عن آرائها ، ويصور مايختلج بنفوسها ·

٢ ـ وقد ترجم العرب في العصر العباسي علوم اليونان وفلسفتهم ، وانتفعوا بثقافتهم أيما انتفاع ، واستطاعوا أن يصححوا بعض أغلاط اليونان ، وأن يضيفوا الى المعارف الانسانيه الوانا جديدة ذات قيمة ، لكنهم لم يترجموا أدب اليونان ، لأسباب أهمها أنه حافل بالآلهة والوثنيه ، والعرب مسلمون يتجافون عما يتنافى والتوحيد الخالص ، وقد سبق أن المسرح اليوناني نشأ نشأة دينيه ، ثم ظل الدين بارز الأثر في الأدب اليوناني · ولعلهم لو ترجموا أدب اليونان لاستهواهم الشعر المسرحي ، فحاكوه أو حاولوا أن يحاكوه ·

٣ ـ على أن الأدب الآخر الذي اتصل به العرب بعد الاسلام اتصالا وثيقا وهو الأدب الفارسي كان خاليا من الشعر المسرحي ، وان شئت فقل ان الشعر الفارسي القديم كان مجهولا حتى لأبناء الفرس أنفسهم ، ثم بدأ يبعث من جديد منذ القرن الرابع الهجري ، متأثرا بالشعر العربي في موضوعاته وأوزانه وقوافيه · فالفرس لم يكن لهم شعر مسرحي ولا أدب مسرحي قبل الاسلام ، ولم يعرف لهم أدب مسرحي بعد الاسلام ·

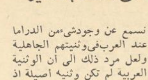
٤ ـ وقد ظهرت في الأدب العربي قصص أقرب ماتكون الى الملاحم ، مثل عنترة بن شداد والظاهر بيبرس وأبي زيد الهلالي ، وكان من المستطاع تمثيلها على المسرح ، لو أن العرب اتجهوا الى التمثيل ، لكنهم لم يتجهوا اليه ، لأنه يقتضي مالا عهد لهم به من اعداد للمسرح والمناظر والأوضاع . والمشاهد والأحداث ، ويقتضي خبرة بالاعداد والاخراج والتمثيل ، وهي فنون عملية لم يعرفوها·

٥ ـ وربما كان من المعوقات عن التمثيل ان بعض المسرحيات تقتضي ان تشترك المراة مع الرجل على المسرح ، وتقوم بنصيب في الحركة والعمل ، ويقتضيها هذا أن تسفر ، وأن تبدى بعض محاسنها للرجال ، والعرب كانوا يتحرجون من ذلك ، وكانوا في الوقت نفسه يستنكفون أن يقوم رجال بأدوار النساء ·

٦ ـ وربما يسبق الى الخاطر أن التزام القافية في الشعر كان من الأسباب التي حالت بين الشعر والمسرح ·

لكن هذا غير صحيح ، لأن في الأدب العربي قصصا مطوله لم تلتزم فيها القافية ، ولأنه ليس من الحتم ان تكون المسرحيه شعرا كلها · ثم ان العرب عرفوا القوافي المتنوعة في الموشحات والمنظومات العلميـة الطويلة ، فكان ميسورا عليهم أن ينظموا مسرحيات منوعة القافية ، ليتغلبوا على العقبة التي تعترضهم لو أنهم عمدوا الى التأليف المسرحي ·

ومهما يكن من شيء فان أدبنا القديم لايضيره أنه كان خلوا من المسرحيات ، لانه وليد بيئته ، وصدى لقائليه ، وحسبه أنه كان في غنائيته عظيما يثير الاعجاب والتقدير ، حتى انه ـ كما قال الدكتور طه حسين ـ ليعلو على الأدب الروماني واللاتيني والفارسي ، ويجيء في المرتبة بعد اليوناني ·



وقال الأستاذ علي أحمد باكثير

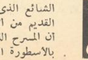
لم نسمع عن وجود شيء من الدراما عند العرب في وثنيتهم الجاهلية ولعل مرد ذلك الى أن الوثنية العربية لم تكن وثنيه أصيلة اذ هي في الواقع صورة مشـوهة من دين قائم على التوحيد هو دين ابراهيم واسماعيل ، ولذلك لم تكن لها تقاليد عميقة كما كان الشأن لدى الوثنيات الاخرى ، فهذه مناسك الحج مثلا يمكن أن تعد صورة من صور الدراما لتمثيل ذكريات ابراهيم الخليل وسـيرة زوجته هاجر وابنه اسماعيل ، وقد كان العرب في الجاهلية يقومون بهذه الشعائر من قديم ثم أقرها الاسلام بعد ذلك على أنها مناسك لحج بيت الله الحرام. على أننا نلحظ وجود اختلاف بين هذه المناسك والطقوس الدينية التمثيلية عند الشعوب الاخرى ، فبينما كانت هذه الطقوس يقوم بتمثيلها جماعه من الناس ، نرى هذه المناسك يقوم بها جميع أفراد الامة العربيه ، أى أنهم لايشهدون طائفة منهم تقوم بتمثيل هذه الذكريات بينما الباقون يتفرجون عليهم كما هو الشأن عند الشعوب الأخرى ، وكذلك لاتوزع الادوار المختلفة بين أفراد تلك الطائفة كل واحد منهم يقوم بدور معين ، بل تقوم الأمة كلها بالتمثيل ، ويقوم كل فرد فيها بتمثيل الأدوار المختلفة كلها . فالسعى بين الصفا والمروة مثلا تخليد لذكرى هاجر أم اسماعيل اذ كانت تتردد بينهما باحثة عن الماء تروى به عطشها وعطش ابنها ، هذا دور من أدوار هذه الدراما ، وهو لايسند الى امرأة تقوم به مثلا ، بل تقوم به مع سائر الأدوار الأخرى الرجال والنساء جميعا . هذه الظاهرة التي لانعرف لها نظيرا عند الأمم الأخرى ارجعها الى هذا الدين ، دين التوحيد الذى يجعل التقديس لله وحده ، ولا يعترف بتقديس من سواه من الأشخاص . ولذلك تعذر عند العرب وجود التمثيل بمعناه المعروف لدى الأمم التى تدين بتعدد الآلهه وتقديسها ، واسناد الصفات البشريه اليها ، اذ كان معظم هؤلاء الآلهه في الأصل من البشر ممن كانوا ملوكا عظاما لهم أو أبطالا في تاريخهم ، فلما ماتوا اتخذوهم آلهة وعبدوهم .

واذا لم يوجد المسرح عند العرب في جاهليتهم فاحرى ألا يوجد لديهم بعد الاسلام الذى قضى على تلك الوثنية العربية وأعاد اليهم دين التوحيد كاصفى وأنقى مايكون التوحيد .

وقد اشرنا فيما سبق الى ان تقديس الاشخاص من مظاهر الوثنيه ، والاسلام ينهى عن ذلك نهيا تاما مما ادى الى عدم ظهور الدراما ، لأن نشأة الدراما في عصورها الوثنية، كانت تقوم على تقديس من كانوا ملوكا أو أبطالا ثم ألهوهم بعد وفاتهم ، ونضيف الى ذلك الآن ان مما يؤيد هذا الذى ذهبنا اليه أن نوعا من الدراما نشأ عند مسلمي الشـيعه من الفرس لما يدينون به من تقـديس أشخاص من أهل البيت كالحسين بن علي مثلا ، فقد اتخذوا من مأساته الداميه بكربلاء نواة لمسرحيه يمثلونها كل عام فيبكون وينعون ، غير أن هذه المسرحية بقيت كما هى لم تتطور ، ولم تنفصل عندهم عن الشعائر الدينية ، ولعل السبب في ذلك أن هذا التطور يتطلب زمنا طويلا وأن اتصالنا اليوم بادب الغرب ، وما عرفنا من فنه المسرحي يحول دون تطور هذا المسرح الشيعي اذ ينبغي عليهم أن يحتذوا نماذج الغرب في التمثيل الدرامي ، فمثل هذا الفن مثل الصناعات اليدوية التي كانت قائمة في الشرق لم تلبث أن ماتت حين ظرت النهضة الصناعية في الغرب .

قد يثور سؤال ، وهو لماذا لم يقتبس العرب من الدراما اليونانية رغم ترجمتها الفلسفة اليونانية واطلاعهم عليها ؟ التفسير الشائع لذلك يرد الظاهرة الى الأسباب الدينية السالفة الذكر، ولكنى اعتقد أن هذا ليس السبب فقط ، فهذه التمثيليات في عصر الترجمة ما كانت لتجد في الشرق العربي مسرحا قائما ، فالمسرح كان قد اندثر ، وطبعا سبب اندثاره ليس العرب ، لم يكن هناك مسرح معاصر حتى في البلاد التى انجبت المسرح ، والمسرح احتذاء ولا يمكن أن يلام العرب لأنهم لم يشهدوا هذا التمثيل حتى في بيزنطة والأندلس .

وكتب الدكتور عز الدين اسماعيل



السبب الشائع الذى يفسر خلو أدبنا القديم من الأدب المسرحي هو أن المسرح القـديم قد ارتبط بالأسطورة الى حد بعيـد ، ففيها وجد المؤلفون اطارا يجسمون فيه ذلك الصراع بين الانسان والقوى الالهية . ولما كانت هذه النزعة وثنية في طابعها لم يكن من الممكن ان يقبلها الاسلام او يقرها ، ومن ثم لم يجد شعراؤنا القدامى فرصة لممارسة هذا اللون من ألوان التعبير .

وهذا التفسير مردود عليه ، لأن الأدب العـربى لم يبدأ بعد الاسلام ، وانما بلغ الشعر العربى قمة

من قمم نضوجه فى العصر الجاهلى ، وهو عصر وثنى فى طبيعته • ومن ثم يبقى السؤال : لماذا لم يظهر الشعر المسرحى فى ذلك العصر الوثنى ؟ يقـال ان المسرح الاغريقى مثلا قد نشــأ فى ظل الاحتفالات الدينيــة الموسمية ، فى أعياد الحصاد واعيـاد « باخوس » • وقد كان لدى العرب فى الجاهليــة أمثال تلك المواسم ، وعلى رأسها الأسواق الدورية وموسم الحج الى الكعبة ، ومع هذا لم تمهد هذه المواسم والأعياد لأى بدايه من أى نوع كانت لظهور الأدب المسرحى •

وهناك تفسيرات أخرى مختلفه ليس هنا مجال مناقشتها ، وهى كلها لاتعـدو حتى الآن أن تكون فروضا لتفسير الظـاهرة • ومن ثم فانا أضيف فرضا جديدا اشتقته من دراسة طبيعة التفكير الدرامى نفسه • فالكاتب المسرحى يمثل طرازا بعينه من التفكير ، ويتميز بصفة خاصة بمقدرة على مايمكن ان نسميه « الادراك المأسوى للحياة » • وبغير هذا لايمكن — فى رأيى — أن يظهر الأدب المسرحى مهما توافرت كل الظروف الأخرى المساعدة •

لقد احس الشاعر القديم المأساة من غير شـك وعبر عن احساســه بها ، تعبيرا مثيرا ومؤثرا ، ولكنه وقف عند هذا الحد لم يتجاوزه • ومن ثم غلبت على شـعره الطبيعة الغنـائية الحـادة • فالاحساس بمأساوية الحياة لا يكفى لظهور الشعر الدرامى ، وانما كان على الشاعر أن يتجاوز مرحلة الانفعال الى مرحلة «التفقه»، اعنى تفقه المأساة . وقد عاش الشاعر القديم المأساة من غير شك ، وأحس بها ، وعبر عن احساسه بها ، ولكنــه لم يحاول أن يتفقهها • ولو أننا نظرنا فى تلك الحياة لوجدنا مادة غنيه بالعنــاصر الدراميــة التى كان من الممكن استغلالها ، ولكن الشاعر لم يكن ليستكشف تلك العناصر دون أن يخرج من مرحلة معاناة المأسـاة ، ودون أن يتجاوزها ويعلو عليها ، ويتأملها ، أو قل يتفقهها •

وفى هذا الضوء كذلك يمكن تفسير ظهور المؤلف المسرحى والتـأليف المسرحى فى عصرنا وأدبنــا الحديث •

(*) تجد عرضا مفصلا لهذه التفسيرات ومناقشة لها فى الفصل الذى يحمل عنوان «المنهج الدرامى فى التفكير والتعبير» من كتابى « قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر » •

هذا

استفتاء قامت به السيدة نجاة شاهين بامانتها المعهودة .. تذهب الى من تطلب عنده الرأى ومعها ورقة وقلم ، فتسأله دون ان تعرض عليه محصولها ممن سبقوه ، فيجيبها لتوه ، عفو الخاطر ، فتقيد رايه وتتصرف ، شاكرة فضلــه .. لذلك لا يسلم كثير من هــذه الاستفتاءات من تكرار القول ، وان نفع هـذا التكرار فى بيان نسبة التطـابق ودرجــة الاختلاف ، كأنما القصد منها ان تزداد طولا لا عمقا .

وقد شاعت هذه الاستفتاءات عندنا . وهى لا شك نافعة حين يكون السؤال مركزا على قضية واحدة يراد القاء اكبر قدر من الانوار عليها ، فتصبح نوعا من المجسات السريعة التى تمتحن بها بواطن الأحكام والاتجاهات فى مجملها ، أما تشريحها بالتفصيل فمتروك لأصـحابها ان ارادوا وعلى مهل منهم . فليس من العـدل اذن ان نحاسب رايا ورد فى هذا الاستفتاء محاسبتنا لراى هو وليد العكوف على دراسة القضية المطروحة والاسترشاد بالمراجع والتثبت من القول وتنسيق اطرافه بعضها الى بعض ، فقد يتخلف عن الراى المدلى به للتو وعفو الخاطر من الاثر ما لا يريده ولا يقصده .

وقد اشفقت ان يقرا هذا الاستفتاء شاب وثيق الصلة بثقافة عصره مخلخل الصلة بتراثه وتاريخ امته الغابر ، فتنتشر فى ذهنه انطباعات ، نظلم المشاركين فى هـذا الاستفتاء ان الزمناهم بمسئوليتها ، لذلك اردت ان أعلق عليه بملاحظات هى الاخرى عفو الخاطر ، ليكون الحال مثل الحال .

خذ مثلا فكرة البداوة والصحراء ، فقد يخيل لصاحبنا ان الصحراء فى حياة العرب سداح مداح ، اشبه شىء بصندوق كبير ترتج فيه على غير هدى حبات فرادى من ثمر الدوم.. وان العربى — لانه بدوى — يستيقظ فى الفجر فيكون أول شىء يفعله ان يهدم خيمته ويضعها على سنام بعيره ، ثم ينطلق فيضرب فى ارجاء الجزيرة العربية ضرب الهائم على وجهه .. كثيب يشيله وكثيب يحطه .

دع عنك انه من الصعب تصور حياة شعب باكمله يكون هذا حاله ، ثم يستقر له مع ذلك نظام لمجتمعه او تنشأ له حضارة ، أيا كان نوعها . فقد بقى فى ذهنى من مطالعة العصر الجاهلى ان الجزيرة العربية لم تخل — فيما اظن — من مدن كثيرة — سمها قرى كبيرة ان شئت القياس على الحاضر — تسكنها جماعات مستقرة ، مدن مذكورة فى المراجع وكتبت عنها مؤلفات ، مكة ، يثرب ، الطائف . ينبع ، منى ، خيبر ، تبوك ، ازرعات الخ الخ ..

وفى ذهنى ايضا — فيما اظن — انه كان لكل قبيلة موطنها ، اذا بارحته للكلأ ولفترة قصيرة عادت اليه واستقرت به . وفى الشعر الجاهلى ، ان لم تخنى الذاكرة ، ذكر لكثير من منازل القبائل ، وكانت هناك قبائل الشمال وقبائل الجنوب ، ولو كـان الامر غير ذلك لما اختلفت اللهجات . وما معنى قولهم فى الشعر الجاهلى « دار الحفاظ » اذا لم يكن للبدوى مستقر .

وكان للعرب أصنام كبيرة، اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى، واصنام اخرى كثيرة اقل منها شأنا ، تتقاسمها القبائل ، وامكنة هذه الاصنام هى معـابد العرب فى الجاهلية ، وليس بشرط ان يكون للمعبد سقف وباب..

وفى ذهنى ، ان لم تخنى الذاكرة ، ان بعض هذه الاصنام كانت تتنبأ لمن يسألها عن مستقبله او عن قضيته ، كما كان الحال عند الاغريق ، وفى ذهنى ايضا وصف لبعض الشعائر فى هذه المعابد ، كاشتراط سير غلامين اسودين فى مقدمة الحجيج .

واشفقت ، حين يكون الكلام اشادة بالمسرح ودوره الكبير فى حياة بعض الشعوب القديمة ، أن تكون نظرتنا الى العرب ــ وقد جهلوه ــ نظرتنا الى المذنب الواقف فى قفص الاتهام ، ان يكون هذا الجهل عيبا محطا للقدر ، ان يكون ثغرة ينزلق منها كل لسان للرمى بتهم اخرى . جهل العرب للمسرح! ياله من جريرة صبت عليهم بسببها سيول لاتنقطع من المثالب !.

خذ مثلا العقلية العربيه : هى موصوفة هنا بأنها عقلية تركيبيه لاتحليلية ، والمسرح يعتمد على التحليل ، وقيل عنها مرارا انها عقلية تجميعية لا تركيبية ٠٠ لقد حرنا فى وصفها ، وحار معنا نطس الاطباء . لعلها كانت بدعا بين عقليات الشعوب المحيطة بها ، او كانت هكذا خلقت ! ومن الغريب أن هذه العقلية كانت لها فى ميدان العلم فتوحات لاينكرها المنصفون ، ولم يسألوا هل هى تركيبية ام تجميعية .

ثم هذا القول بأن العربى يميل فكره الى التحديد ، ابيض او اسود ، اما الضباب والرمادية والبين بين (وهى اجواء المسرح) فترف لايرتاح اليه.. فقديفهم من هذا القول خطأ أن عدم الراحة راجع الىالعجز عن التبين والضبط وقد سبق لى مرارا ان قرأت توجيــــه التهمة ذاتها الى اللغه العربية اى انها لغة لاتعرف البين بين ، وكتب اللغة تشهد بأنه ما من شعب كالعرب فى التفاتهم الدقيق للفروق فى الالوان ، فى عـــالم الماديات وعالم المعنويات على السواء ٠ حتى لتحسب آن العربى قد وقف حياته كلها على رصد هذه الفروق ، ثم لم يكتف بذلك بل صاغ لكل طيف لفظا ، فالمعاجم زاخرة بكلمات عديدة تحدد اطياف الالوان التى هى بين بين ، وانى اسـيـر أحيانا أنشـــــد لنفسى فى سرى بيت ابن الرومى : كدبيب الملال فى مستهامين الى غاية من البغضاء

اتحسبه مر خطفا من الأقصى الى الأقصى ؟

بينهما مراحل دقيقة يعلمها ، اشار اليها بكلمة دبيب ، وتجد مراحل انتقال الهيام الى البغضاء فى كتب اللغة .

بقى اذن سؤال : هل من يعرف هذه الفروق كل المعرفة، ويقف حياته وبصره على تتبعها وتسجيلها، يقال عنه انه لم يكن يرتاح اليها .. ربما .. لست ادرى ، ما اعجب ان يشقى انسان كل هذا الشقاء لرصد شىء لا يرتاح اليه !.

هذا عن العموميات ، اما عن التفاصيل ، فانظر الى هذا القول : « عرف العرب بضيق خيالهم وقلة اسفارهم، فحرمهم هذا من ان تكون لهم اساطير خاصة بهم » . اظن ان لا علاقة بين السبب والمسبب ، ولنتجـاوز عن ضيق الخيال فهى مسألة قد يختلف عليها ، ولكن تعال لقلة اسفارهم ... اين سورة رحلة الشتاء والصيف ؟ ان المكتبة العربية القديمة زاخرة بمؤلفات كثيرة عن الرحلات ووصف البلدان . ويقـــول امام المستشرقين الروس انه لولا العرب لما قام علم الجغرافيا .. يالهذا العربى الذى يوصف تارة بأنه بدوى دائم الترحال ،وتارة بأنه قعيد قليل الاسفار !.

والقول بأن العرب اهل بديهة وارتجال ليست لهم رؤية وفكر ... اين اذن حوليات زهير وتنقيحات النابغة؟

والقول بأن المسرح يحتاج الى التحليل والتطويل، وهم أشد الناس اختصارا للقول وتعمقا فى البحث.اين اذن المعلقات التى كانت لاتقل القصيدة منها عن ثمانين بيتا.. هم تارة متهمون بالافاضة والتطويل ، وتارة متهمـون بالايجاز والاختصار.. واما قلة تعمقهم فى البحث فهذه كتب الفقه ترهقنا بأيغالها فى تحليل ادق التفاصيل.. تكاد تقسم الشعرة قسمين ..

والقول بأن النعرة القومية حالت دون اقتباسهم عن الهند واليونان ٠٠ كيف ؟ واللغة ذاتها ــ وهى ضميرهم ــ مليئه بالفاظ مقتبسة ، وما دخـــلوا بلدا الا اقتبسوا الصالح من انظمته..دون ان يلقوا بالا الى النعرة القومية.

وهذا الكلام عن اللغة الرسمية واللغة الشعبية ، وان المثل الأعلى الجاهلى حال دون استلهام الأدب الشعبى والأساطير الشعبية (هذه الأســـاطير مثبتة لهم هنا بعد نفيها من قبل) كيف ــ اولا ــ وصل الينا هذا الادب الشعبى . اليس بالانتباه له والعناية بقيده وتسجيله ،ونقل امانته من جيل الى جيل ؟ وهل اغانى العرب التى اوردها ابو الفرج أدب رسمى ام شعبى ؟ وهل يمكن ان لا تخرج الاغنية من وجدان الشعب ؟ هل كانت اغانى الخاصة ام العامه ايضا ؟ وهل كان ذوالرمه ، وهو يصف الصحراء فى مطولاته، يتملق حاكما او يسأل نفسه هل هذا ادب رسمى ام ادب شعبى ؟

واشفق اخيرا على صاحبنا أن يفهم ان جهل العرب بالمسرح قد ثلم طاقتهم الفنية وان ادبهم بدائى قاصر عن ان يمده بمختلف الاحاسيس ، فيتناول هذا الادب بيد مستهينة . انه لا يقوى ولا يصبر الآن على قراءة شعرهم، ولو قد قدر وصبر لعرف مدى طاقتهم الفنية ، وحكم بنفسه وادرك انهم صبوها كلها فى شعرهم ، فهو عندهم الموسيقى وهو التصوير وهـــو النحت . وما من شعب كالعرب عرف قدر الشعر ومكانة الشاعر : تراقب القبيلة نشأته بعين ساهرة ، فاذا شب عوده واستقوى دفعتـــه الى الاسواق الادبية ليثبت قدرته، فاذا نجح فى الامتحان اقرت له بأستاذيته ، وتناقلت الجزيرة كلها اشعاره ،كأنما كان الواجب الاول لكل قبيلة هو تنشئة شاعرها وتربيته والحفاظ على موهبته ٠ ليس كمثله شاعر خرج من ضمير الشعب ، والتحم كل الالتحام بقومه وبيئته .

لقد استنفد العرب طاقتهم الفنية فى شعرهم الضخم فلم ينشغلوا بشىء سواه مثل انشغالهم به .

وليس احب الى من ان تلقى هذه القضايا التى اثارها هذا الاستفتاء صداها عند قراء « المجلة » ، ليتفضلوا بموافاتها بتعليقاتهم لنشرها على صفحاتها .

يحيى حقى



المسرح والتحليل النفسى

بقلم الدكتور يوسف مراد

إن الاتجاه السائد اليوم نحو التخصص فى دوائر المعرفة والعلم بل التخصص داخل فرع واحد من فروع علم ما ، يحجب عن نظرنا حقيقة هامة جوهرية هى أن فروع المعرفه مهما تعددت وتنوعت يمكن ارجاعها الى عدد قليل من الاصول ان لم يكن الى اصل واحد . فالعصارة الحيويه التى تتجمع فى الجذور وتأخذ مجراها فى الجذع هى التى تتوزع فى جميع فروع شجرة المعرفة ، فى أوراق كل فرع منها وثماره ٠

وعلى الرغم من الاختلافات العرضيه التى نشاهدها بين مظاهر الثقافة المتعددة ، بل على الرغم من الاختلافات النوعية بينها ، فانه فى وسع النظرة التأليفية الشاملة ، التى تظل متمتعة بقدرتها على ادراك أوجه الشبه من وراء أوجه الاختلاف ، أن تحس بالتجاوب الذى يتردد صوته بين العلوم والفنون فى كل عصر من عصور التاريخ الانسانى ٠

لننظر مثلا فى الحركات العلمية والأدبية والفنية التى ظهرت بوضوح فى القرن التاسع عشر ٠ فان الحركة الرومانتيكيه لم تكن مقصورة على الأدب بل امتدت الى الفنون التشكيليه والموسيقى والتاريخ والسياسة والفلسفة ، بل ايضا الى بعض النظريات العلمية التى كانت تحاول تفسير الظواهر البيولوجية، ثم حدث رد فعل فى جميع هذه الميادين ترددت آثاره فى المدرسه الواقعية والطبيعيه فى الأدب والتصوير، وفى الفلسفه الوضعية لاوجست كونت ، وفى بحوث كلود برنار لاخضاع الظواهر البيولوجية للضبط

التجريبى ، وفى نظرية تين فى تفسير التاريخ وفى النقد الادبى والفنى . فكان التطور الذى يحدث فى مختلف مجالات المعرفة والبحث تعبير متعدد الألوان والنغمات عن تغيير عميق فى جذور الحضارة والثقافة ، تغيير هو محصلة الصراع الذى يقوم ويحتدم فى بعض الفترات الحرجه بين الأمس والغد بين القديم والجديد .



ان النشاط الانسانى فى صوره الفردية أو الجماعيه على السواء ، تتنازعه قوتان ، احداهما محافظة والاخرى مجددة ، تتمثل الأولى فى الحركات التى أصبحت آلية تعودية ، فى المتواترات والمواضعات من الافكار والآراء ، فى النظرية الادبية والفنية التى تنعت بالاكاديميه .

وان كان لا بد ان يتلقى التلميذ عن معلمه اصول العلوم والفنون فلا يمكن أن ترتقى المعرفه وتتطور أساليب البحث والتعبير الا اذا تحرر التلميذ فيما بعد من المتواضعات التى تلقاها ، وثار عليها ، وكشف عن أساليب فى البحث والتعبير تحمل طابعه الشخصى ، دون القضاء تماما على الاساليب التى ستظل سائدة حينا من الزمن قبل أن تترك المجال للاساليب الجديدة .

والقول بالتجاوب بين شتى العلوم والفنون لايعنى أنه يحدث لزاما فى وقت واحد وبصورة متوازية تماما ، بل العكس هو الصحيح فى معظم الاحيان اذ يسبق فن الفنون الأخرى ويصبح رائدها ثم ينتقل الأثر الى الادب ، فيلتقى مع تطور الفكر الفلسفى أو العلمى . ومما هو جدير بالبحث أن نكشف السر الذى يجعل فن التصوير بشكل خاص يسبق غيره من الفنون والآداب ، بل ينبىء احيانا بما سيحدث فى النظريات العلميه من تغيير وانقلاب .

فقد سبق التصوير الأدب فى الحركة الرومانتيكية ، والمدرسة الانطباعية حررت اللوحة من البلاغه الزائفه الجوفاء ومهدت السبيل لكى يسترد فن التصوير لغته الخاصه به ويطهرها من شوائبها كما هو الحال اليوم فى الفن التجريدى . وسوف نرى أن المعيار الأساسى للحكم على أى انتاج علمى أو أدبى أو فنى هو مدى استخدام اللغة الخاصة بكل مجال من مجالات الثقافه والمناسبة له . والفن التجريدى الذى ترجع أعماله الأولى الى عام ١٩١٠ يعبر بصورة رمزية عما سيكون عليه عصر تفجير الذرة ، عصر يغالى من جهة فى التجريد العلمى والرياضى والمنطقى ويغالى من جهة آخرى فى اللامعقول واللامنطقى .

التجاوب بين المسرح والتحليل النفسى

والقول بالتجاوب الثقافى يصدق بصورة واضحه على الفنون المسرحيه والعلوم النفسيه وبخاصه على المأساة والتحليل النفسى لسيجموند فرويد. والادلة على ذلك كثيرة سوف نتناول بعضها خلال هذا البحث ولكن المشكله الجوهرية التى يجب اثارتها أولا هى طبيعة هذا التجاوب وأسبابه . هل هو مجرد التقاء بين تيارين من الجهود كان لابد أن يلتقيا كما يلتقى عبقرى بعبقرى آخر فى الكشف عن حقيقة واحدة ، أم هو نتيجة تأثير متبادل بين اعمال أدباء المسرح وبحوث علماء النفس ؟ قد يكون هذا حينا وذاك حينا آخر . وعندئذ تثار مشكلة ثانية ، لاتتصل بموضوع الابداع والخلق كما هو الأمر فى المشكلة الأولى ، بل بموضوع النقد واصدار الحكم على قيمة الانتاج المسرحى أو السيكولوجى .

وحال الباحث حيال هاتين المشكلتين الرئيسيتين كحال المسافر ليلا فى قلب غابة مظلمة يلاحقه عند كل خطوة يخطوها موكب من الاشباح المشاكسة تجعله يتعثر فى سيره . فما أن يتجه الى طريق حتى يضطر الى تغيير اتجاهه ليسلك طريقا آخر .. وهكذا .. حتى تتلاشى معالم الطرق كلها ويتوقف عن السير اعياء ويأسا .



لابد اذن من وضع خطة السير اجمالا قبل الشروع فى هذه الرحله المحفوفه بالاخطار . وأول فكرة تبادرنا هى أن كلا من علم النفس والمسرح يتناول تشريح النفس البشرية وتحليل سلوك الافراد فى مواقف معينة وتصوير شخصيات متنوعه بابراز مجموعة السمات الرئيسيه التى تميز كلّ شخصية عن غيرها من الشخصيات . وعلى ذلك يكون الموضوع الأول هو البحث فى طبيعة الموقف المسرحى أو الموقف الدرامى والى أى مدى من الصدق والعمق تجسم المواقف الدرامية المشكلات النفسيه من حيث هى مواقف تتضمن ألوانا من الصراع النفسى والاجتماعى فى علاقة الانسان مع الآخرين .

قد يقال أن بعض روائع الفن المسرحى وخاصة فى المأساة لاتستلهم النظرة النفسية فى تحليل الشخصيات والمواقف ، بل هى متأثرة بتصور الانسان لعلاقته بالآلهة وبالقضاء والقدر وبالقوى الغيبيه وما اليها . وهذا ما لايمكن انكاره ، بل يجب ابرازه وتأكيده بقوة لأن صله المسرح بالتصورات الميثولوجية والدينية والفلسفيه لاتقل وثوقا عن صلته بالعلوم النفسيه ، بل يمكن القول بكل اطمئنان ان هذه النظرة الأخيرة هى التى ستوضح لنا طبيعة المسرح من حيث هو عمل فنى لا من حيث هو فقط أداة تعليمية أو وسيلة من وسائل الاسقاط والتطهير والتسامى .

وها هو الموضوع الثانى الذى يفرض نفسه على الباحث ويستقضى معالجته تحليل لغة المأساة والكشف عما يميزها عن سائر لغات الفنون الاخرى ، وستمدنا هذه الدراسة بالمعيار الفنى الذى يمكن بمقتضاه الحكم على قيمه العمل المسرحى من حيث هو فن .

وتؤدى بنا هذه النقطة الأخيرة الى تجلية جانب هام من جوانب التجاوب بين التحليل النفسى والمسرح فى القرن العشرين . وسوف نرى كيف أن كثيرا من الأعمال المسرحيه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تبدو لنا اليوم هزيلة ضعيفة لأنها نسيت اللغة الأصلية للفن المسرحى ، وأن نهضة هذا الفن فى القرن العشرين ترجع الى اكتشاف لغته من جديد .

وما يقال عن المسرح يقال كذلك عن العلوم النفسية ، اضطر علم النفس فى النصف الثانى من القرن العشرين الى أن يستعير فى تحليلاته لغة علم الكيمياء مع المدرسة الارتباطية العنصريه ، ثم لغة علم وظائف الاعضاء مع المدرسة السلوكيه .. حتى وصل الى مأزق لافتقاره الى لغه الانسان لا من حيث هو بوتقه للتفاعلات الكيمائيه ولا من حيث هو مجموعه من الروافع والتروس بل من حيث هو مصير يناضل داخل الشبكات الموقفية التى تضمه ، يناضل نفسه والآخرين لاسترداد حريته والكشف عن حقيقته . وهذا هو فضل التحليل النفسى الذى حلل سلوك الانسان وكشف عن اعماق النفس البشرية بتحليل لغة الانسان والاشارة الى ما فيها من نواحى الزيف والتصنع والتقنع حتى يرى الانسان صورته فى مرآة صادقة دون مجامله ولا ملق .

الموقف الدرامى

لفظ « الموقف » من المصطلحات التى أصبحت مشتركة بين لغة المسرح ولغه علم النفس المعاصر . فى القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين كان الانسان فى نظر علماء النفس أقرب الى فكرة مجردة منعزله منه الى كائن حى يرغب ويفكر ويريد داخل شبكة معقدة من المواقف . ولم يتجسم هذا التصوير الحى للانسان الا بفضل دراسات فرويد من جهة وبحوث علماء النفس المنتمين الى المدرسة الجشطلتيه فى مجال علم النفس الاجتماعى أمثال كورت ليفين وتلامذته . هذا بالاضافة الى اسهام الفينوميتولوجية والوجودية فى جعل الانسان المندمج فى الموقف وحدة لايمكن تجزئتها .

ان العمل المسرحى تجسيم لمواقف واقعية اومواقف يمتزج فيها الواقع بالخيال ، مواقف توحى بها الحياة اليومية أو تجارب حياة ماضية تبلورت فى الأساطير وفى ذاكرة الانسانية فى مراحلها التاريخية الأولى ولكن بعد صياغتها فنيا وصبها فى قوالب لغوية مبتكرة ودمغها فى حركه تتتابع موجاتها وشحناتها بلا انقطاع خلال تكوين العقدة حتى حلها أو تمزيقها أو تفجيرها . وتنشأ الحركة ابتداء من موقف وتتضخم ثم تلتف حول نفسها حينا ثم تنبسط وتتفرع حينا آخر ، منساقة تارة بلطف وهدوء ، وطافرة تارة أخرى بقوة وعنف من موقف الى آخر فتتداخل مجالات القوى التى يشد بعضها بعضا جذبا ونفورا ، ثم تندمج فى المجال الأخير حيث تهبط الحركة وتسكن .

فالموقف الدرامى يمثل اذن بشكل خاص التوتر القائم بين أشخاص المسرحيه فى لحظه ما من لحظات الحركه . هو الصورة البنائية التى يرسمها فى لحظه ما نظام من القوى التى يجسمها ويحركها أو يعانيها اشخاص المسرحية فى هذه اللحظة(1) . ويقول ايتيين سوريو أن هذه القوى هى بمثابة وظائف درامية بمعنى ان كل قوة لاتوجد ولاتعمل الا بعمل النظام الكلى الذى يضمها ، وهذا النظام الكلى هو الذى يحدد فى نهاية الأمر طبيعتها ويجعلها تنشط وفقا لهذه الطبيعة . ولا تعمل هذه القوى داخل المشهد المحصور فى علبه المسرح فحسب بل هى مشدودة الى عالم المسرحية الأكبر الممتد بعيدا فى الزمان والمكان .

ويستخلص سوريو من تحليل عدة مواقف مسرحية لما يقرب من مائة مسرحيه ست وظائف درامية أساسية . ويذكرنا تحليله للمواقف الدراميه بتحليل كورت ليفين لقوى المجال فى المواقف النفسية

---

1 Etienne Souriau : Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, 1950. صفحة ٥٥ وما بعدها

الاجتماعية ، أو تحليل فرويد للمواقف الثلاثيـــة وماتتضمنه هذه المواقف من توترات ومـن الوان الصراع .

وفيما يلى عرض مختصر للوظائف الدراميـــة الاساسية ذات الموضوع المعين :

أولا ـ قوة دافعـــه ذات موضوع معين ، موجهة وموجهة ، تتمثـل فى نزعه أو عاطفـــه تحرك أحد أشخاص المسرحية ، وترمى الى هدف ، وتوجه العالم المسرحى الأصغر كما يدور على خشبه المسرح ، مكونة بؤرة العالم المسرحى الاكبر للمسرحية ، وتتجه هذه النزعة فى اتجاهين رئيسيين متضادين هما الجذب والنفور ، الاقدام والاحجام . ولذلك يمكن ارجاع مختلف القـــوى المحركه الى قوتين هما الرغبـــة والخوف .

واذا نظرنا شطر التحليل النفسى فاننا نلاحظ أن فرويد عندما يتناول تأويل الاحلام يفسر الحلم بأنه فى آن واحد الخوف من وقوع حوادث الحلم والرغبة فى أن تحدث كما فى حالة الحلم بموت شخص عزيز .

ثانيا ـ الخير أو القيمة التى تتجه نحوها القوة الدافعة ، أو بعبارة أدق الممثل الشخصى لهذا الخير ولهذه القيمة ، أو ما يجسم القيمه فى العالم المسرحى الأصغر .

هذا فى حالة ما تكون القيمة جاذبة ، اما فى حالة الخوف من وقوع الشر فتصبح القيمة منفرة .

ثالثا ـ الحاصل على القيمة التى تتمناها القـوة الدافعة . وليس من الضرورى دائما ان يكون الحاصل هو صاحب الرغبة ، فقد نرغب الخير لذاتنا كمـــا فى حالة العشق ، او نرغبه لغيرنا كما فى حالة حب الأم لابنها أو فى حالة التضحية .

رابعا ـ المعارض . لايصبح الموقف دراميـــا الا بوجود عقبه تحول دون الحصول على القيمة المرغوب فيها ، سواء كان النائل صـاحب الرغبة أو شخصا آخر . فتكون صورة الموقف كالآتى : نزعة ـ هدف ـ مقاومة ـ نائل . قد يكون مصدر المقاومة عقبة مادية او عقبة معنوية مثل المركز الاجتماعى اوالراى العام ، غير أنه يجب أن تكون المقاومة مجسمه فى شخص حى أو فى عدة أشخاص لكى يصل الموقف الى أقصى درجه من الشدة الدرامية .

خامسا ـ الحكم أو مانح القيمة ، وهو الذى يملك القدرة على العطاء او الرفض ، وقد تكون القيمة او ممثلها شخصية مستقلة قادرة على أن تهب نفسها ، غير أن دور المانح لايكتسب قوته الدراميـــه الا فى علاقته مع المقاومه التى تبديها القوة الدافعه الموجهة او مع المعارض وفى هذه الحالة تبرز وظيفة الحكم فى المقدمة .

سادسا ـ العامل المســـاعد ، أو الشريك الذى قد يكون فى بادىء الأمر غريبا عن الموقف الدرامى السائد ، ثم لسبب من الأسباب يتدخل فى الحركة ليدعم احدى القوى المتصارعة ، مما يؤدى الى تغيير التوازن والى تغيير محصله القوى فى مجموعها .

تلك هى الوظائف الدرامية الرئيسيه التى تقوم بتاديتها شخصـــيات المسرحيه والتى استخلصها سوريو من تحليله لحوالى مائه مسرحية . وهى بمثابة تخطيط عام يمكن أن ترجع اليه جميـــع المواقف الدرامية على اختلاف صورها ومهما تنوعت تفاصيلها . وقد نهج سوريو فى هذا البحث الشائق منهج العالم الطبيعى الذى يستقرىء الجزئيات لردها الى أقل عدد ممكن من القوانين العامة . فالفكر لايمكنه أن يرتقى الى مستوى الفهم والتفسير الا بفضل عمليـــات الوصف والتصنيف والتجريد والتعميم .



الوان من الرغب والرغب

ذكرنا أن الوظيفة الدراميه الأولى تتمثل فى قوة دافعة ذات موضوع معين تسعى للاستيلاء عليه أو الهروب منه ، وأن جميع القوى المحركة على اختلاف صورها تنقسم الى قسمين : قسم يتجه نحو قطب الرغبة ويتركز حوله ، وقسم يتجه نحو القطب المضاد ويتركز حول الخوف .

وفيما يلى أهم هذه القوى الدافعه كمـــا يذكرها سوريو (٢) :

أولا ـ القوى الدافعة التى تنـدرج تحت مفهوم الرغبة :

الحب بصوره المختلفة : الجنسى ، العائلى ، حب الصديق لصديقه .

التعصب الدينى أو السياسى .

الجشع ، البخل ، السعى وراء الثروة ، الترف ، اللذة ، البيئة الجميله ، المراتب السنيه والدرجات الرفيعة ، السلطة .

الحسد ، الغيرة .

البغض ، الرغبة فى الانتقام .

---

(٢) سوريو : المرجع نفسه ، ص ٢٥٨ ـ ٢٥٦ .

حب الاستطلاع : العيانى ، الحيوى ، الميتافيزيقى الوطنية .

الرغبة فى مهنة معينة .

الحاجه الى الراحة ، السلام ، اللوذ ، الخلاص ، الحريه .

الحنين الى شىء آخر غير محدد ، الى الوجود فى مكان آخر غير محدد .

الحاجه الى البراءة والطهارة والفضيله والغفران والنسيان .

الحاجة الى التحمس والتهلل ، الى النشاط والعمل ايا كان ، الى الشعور بحياة مليئة غامرة ، الى تحقيق الذات .

ثانيا ـ أما القوى الدافعه التى تندرج تحت الخوف والخشية فأهمها :

الخوف من السقوط فى مهاوى الشر .

الخوف من الموت ، من الخطيئة ، من تانيب الضمير ، من الالم والبؤس ، من القبح والمرض والملل ، ومن فقدان الحب والعطف .

الخوف من اصابة الأهل والغرباء بالشقاء والالم والموت ، والدنس المعنوى والانحطاط .

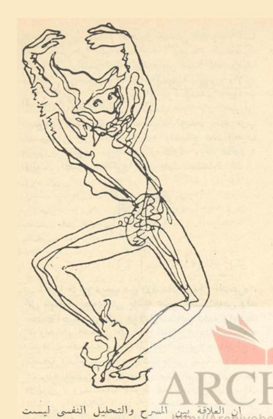
ثم هناك مجموعة الآمال أو المخاوف المتعلقة بعالم الغيب ، بعالم ما وراء الموت .

ويتولد الموقف الدرامى عندما تنشط احدى هذه القوى ، ولا يرجع تفاوت درامية الموقف الى نوع القوة الدافعة بل الى درجة تنشيطها وما تمتاز به من قوة الدفع .



الموقف التحليلى النفسى

من اليسير أن نتبين مما سبق وجوه الشبه العديدة بين المواقف الدرامية وما يحتدم فيها من صراع بين الرغبات المتعارضة وما يكشف عنه التحليل النفسى لافقط من المواقف التى يعانيها الشخص فى أثناء التحليل والتى تتضمن ألوانا من الصراع العنيف بين شتى الميول والنزعات . بل ما يكشف عنه ايضا لدى اى شخص ليس فى حاجة الى علاج ، من ألوان شتى من الصراع اللاشعورى كما تعبر عنه بصورة رمزيه الأحلام وفلتات اللسان وبعض الأخطاء غير المقصودة فى الظاهر وبعض حالات السهو والنسيان .



ان العلاقة بين المسرح والتحليل النفسى ليست وليدة هذا العصر وليست بالعلاقه العرضيه الجزئية . فالصله التى تربط بينهما صله جوهرية أصيلة ، ويمكن القول أنه لاوجود لمسرح بدون تحليل نفسى ، كما أنه لاوجود لتحليل نفسى بدون مسرح . يقص علينا **هنرى رينيه لنورمان** (٣) فى كتابه « اعترافات مؤلف مسرحى » نبأ زيارته **لفرويد** فى فينا ، وكيف دار الحديث بينهما حول مسرحية لنورمان « ملتهم الأحلام » وتاثر بعض المسرحيات المعاصرة بالتحليل النفسى ، واذا بفرويد يتجه نحو مكتبته ويشير الى مؤلفات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وشيكسبيروهو يقول : « **هؤلاء أساتذتى ، وفى أعمالهم كفالتى وضمانى** » .

وقد دهش لنورمان لاهمية هذا التصريح وتواضعه ، ومن رأيه ان التحليل النفسى يظل أكثر السبل جراة بين مختلف السبل التى شقها الانسان للكشف عن أعماق النفس البشرية وتجلية غوامضها .

---

٣ H.-R. Lenormand : Les confessions d'un auteur dramatique. Albin Michel, Paris, 1949. pp. 334.

الفصل الحادى عشر : حب وتحليل نفسى ، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١ .

ومن أبرز سمات التحليل النفسى أنه يقدم لنا علم النفس فى صياغه دراميه ، وتبدو الشخصية كأنها مسرح للصراعات القائمة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، بين مختلف الأجهزة النفسية : الهو ، والأنا والأنا الأعلى · نعم ان هذه الأجهزة ليست موجودات مستقله قائمة بذاتها ، ولكنهـا قابله لأن تاخذ فى أسلوب الأديب صورة شخصيات تحتدم بينها حرب قاسية فى سريرة الانسان · وأشباح هذه الحرب الضروس تطوف فى أعمـال الأدباء واعترافاتهم · فالفنان المصور **ديلاكروا** كان يقول لستندال :



« اننا مزيج غريب من الأضداد لايمكن تفسيره ، كل شخص يحوى فى باطنه عشرة أشـخاص وقد يحدث احيانا ان يظهر هؤلاءالاشخاص دفعة واحدة»

والموقف التحليلى فى أثناء العلاج قريب الشـبه بالمواقف الدراميه ، فعلى المريض أن يقوم « باخراج » ماساته الداخلية،يطارد الأشباح التى تسكنه،ويلمس الصراع القائم بينها ، يعانى هذا الصراع المرة بعد الأخرى ، ويستشف خطوط هذا الصراع من خلال الأحلام والتبدلات الرمزيه ·· هذه التعبيرات التى تحمل طابع الفن الطفلى البدائى الساذج · فالحياة الداخليه ليست الا مأسـاة تدور وقائعها بين عدة شخصيات ، مأساة تبـدو فى بادىء الأمر محمله باحكام القضاء والقدر القاسية ، مثقله بغيوم التشاؤم واليأس ، ثم مع تقدم العلاج لاتلبث هذه الغيوم أن تنقشع ، وبفضل كشف المريض عن حقيقته بمعونة المحلل ، وزيادة استبصاره بالدوافع التى تتنازعه ، واعادة معاناته للمواقف المؤلمة الصادقة التى عاشها من قبل ، تتطور حركة الماساة فى أثنـاء التمثيل والامتثال ، فيتم التطهير ويكتمل الفهم بعـد تألم وتأمل ، ويسترد البطل حريته وانطـلاقه ، حرية التعبير والفعل ·

والمآسى الفرديه تنحصر فى عدد قليل من النماذج الثابته ، هذه النماذج التى تصورها لنـا الأساطير القديمة ، تصويرا شـعريا يلخص فى حوادثها وفى تكوين عقدها تجارب الانسانية فى مصارعتها القضاء والقدر والقوى الغيبية الغاشمة القاسيه · وليس من الغريب أن أوديب هو ابو المسرح وأبو التحليـل النفسى فى آن واحد ، واذا كانت أعمال سوفوكليس لاتزال تثير عواطف القارىء أو المشاهد فسبب ذلك ، كما يقول فرويد ، أن المأساة اليونانيه هى مأسـاة كل منـا ، لأن كلا منا أوديب فى صراع داخلى مع القضاء والقدر ·

والمسرح المأسوى ، فى تصـويره للعـلاقه بين الانسان والآلهه ، ارتقى دفعه واحدة الى القمة فى ثلاثية **أسخيلوس « الاورستيا »** حيث يقبل الالهةفى نهايه الامر أن يشترك الانسان معهم فى اصداراحكام العدالة ، وكـا عارض برومثيوس ارادة زوس اله الآلهه ، وسرق النار من موكب الشمس ليمنحها من جديد للبشر بعـد أن حرموا منها ، فان أورست ـ بمعاونة ابوللو واثينا ، وهما من الالهة المحدثين ـ يغتصب من قدامى الآلهه حق الانسـان فى تقرير مصيره ، انه برومثيوس آخر حطم أغلاله ونجا من العذاب الابدى ·

و « الاورستيا » لم تنل بعد ما هى جديرة به من التحليـل السـيكولوجى كمـا فازت به مآسى سوفوكليس · فمن خلال الاسطورة التى يصورها أسخيلوس الشـاعر ، والتى تمثـل الصراع بين الانسان وقضاء الآلهه ، يحاول اسـخيلوس الخبير بخبايا النفس البشرية ان يتتبع نشـأة العواطف وسيرها فى اللاشعور ثم صـداها فى الشعور فى صورة الاضطراب النفسى والقلق · ففى « الأورستيا » كمـا يقـول بول ارنولد (٤) : « يمتزج الجانب الانسانى بالجانب الالهى والجهنمى امتزاجا حميما ، ويمتزج التصـوير الدقيق بالتركيبات العقليـة بالموجودات التى تبعثها المخيلة الشعرية او الصوفية. وليس من العجيب أن نشاهد فى هذا العمل طغيان الجانب الصوفى على الجانب السيكولوجى وتشويهه اذ ان معرفة اسخيلوس للانسان كانت من قبيـل المعرفة الغريزية ، عن طريق الحدس الصـادر عن القلب أكثر مما هى عن طريق الملاحظة الباردة · »



والماساة تكشف بالتدريج عن العقـد النفسية المتضمنة فى الاسطورة.مثلها فى ذلك مثل العلاج بالتحليل النفسى · انها تقدم لنا مرآة صارمة تدعونا

---

(٤) الفصل الاول ، ص ١٤ — ١٥

Paul Arnold : Frontières du Théâtre. Paris, 1946.

أنظر ايضا الدراسات فى الجزء الحادى عشر ١٩٥٥ من مجلة :

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault : Eschyle et l'Orestie. Ed. Julliard, Paris, 1955.

بدون أيه رحمة الى مراجعه أنفسنا وفحص ضمائرنا دون غش أو مجامله • وكما ان للمأساة تأثيرها فى تحطيم بعض القيود التى تقهر حريتنا ، وفى تطهير أنفسنا من أهوائها وانفعالاتها المؤلمة ، فالتحليل النفسى يرمى أيضا الى تحريرنا وتطهيرنا من الخداع الذاتى ومن مخاتلات الشعور ، وذلك بطرد الأشباح وخفض عدد الشخصيات الباطلة الزائفه التى تتطاحن فى المأساة الداخليه •

ولا يرجع الأثر التطهيرى الى تسلسل مواقف المسرحيه فحسب ، بل يرجع أيضا الى اللغه الشعرية التى تخلق الجو الملائم للاشتراك فى صميم الحركة الدراميه ومشاركه الأبطال فيما يعانونه من الام وعذاب ، من يأس وأمل • وقد سبق أن ذكرنا أن انحطاط التأليف المسرحى فى القرن التاسع عشر يرجع الى فقدان لغة المسرح شاعريتها ورمزيتها وقدرتها على الايحاء ، كانت لغة خطابه جوفاء ، مجرد طنين عاجز عن أن يكشف عن حقيقه الشخصيات وبالتالى عن أن يبصر المشاهدين بحقيقتهم •



ان المسرحيه لاترمى فقط الى حل الصراع القائم بين أشخاصها والى مساعدة المشاهدين على حل صراعهم بل قد تقوم أيضا بمساعدة المؤلف على حل مايعانيه هو من صراع • غير ان الرابطة التى تربط بين المؤلف وعمله المسرحى وجمهور المشاهدين ليست بسيطة • فالمسرحية بعد أن يتم تاليفها تنفصل عن مؤلفها وتصبح الى حد كبير ملكا للممثلين والجمهور ، ولا يتم خلق المسرحيه ولا تستكمل وجودها الا بتمثيلها امام جمهور قادر على التذوق والتجاوب . ولكى يرتقى عمل المؤلف المسرحى الى مستوى الفن لابد أن يتجاوز حدود الاعترافات الذاتيه ، وأن تتلاشى الخبرات الشخصية وراء الصياغه الفنيه لكى تصبح تعبيرا عميقا صادقا عن حقيقه انسانيه عامة وتصبح مواقفها مواقف شاملة كلية •

ولهذا السبب لاترقى جميع أعمال المؤلف المسرحى الى مستوى الفن الأصيل ، فكلما حجبت فردية الكاتب بآلامها وخبراتها الشخصية حقيقه الانسان العميقة الشاملة كان العمل ضعيفا ذا قيمة عابرة • ان صرخة الألم وحدها ـ مهما كان تأثيرها قويا فى تمزيق أحشاء المستمع ـ ليست رائعه فنيه فى حد ذاتها ، قد تخفف هذه الصرخه من حدة الصراع الداخلى الذى يعانيه الأديب ، وتطهر نفسه وتصقل ذهنه وتزيد استبصاره عمقا ونفاذا ، وتهيئة لمخاطبة الآخرين بعد أن كان يكتفى بالمناجاة الفردية ، ولكنها لكى يتولد عنها عمل فنى خالد لابد من اعادة صياغتها بالتبديل والتلويح والتلميح فى جو من الشعر والسحر والافتتان •

والمسرحية الأولى التى يكتبها الأديب الذى تملكه شيطان المسرح كثيرا ما تكون عمليه تحليل ذاتى تؤدى الى تخفيف عبء الصراع الداخلى • وعلى صدق ذلك نذكر مثلا مقتبسا من أعمال الأديب المسرحى الكبير **يوجين أونيل** ، منشىء المسرح الامريكى الأصيل ، والذى التقى فى بعض مسرحياته بفرويد منشىء التحليل النفسى • وأوثر أن أقول « التقى » بفرويد بدلا من أن أقول « تأثر » بفرويد ، لأن أونيل أديب أصيل وشاعر ملهم ومفكر عميق بفضل ما أوتى من نفاذ الحدس وقدرة على استشفاف غوامض النفس البشرية • ان أونيل فى ثلاثيته الرائعه « **الحداد يليق بالكترا** » لم يستوح فرويد مباشرة بل استوحى اسخيلوس نفسه ، وعندما يستخدم الأقنعه فى ثلاث من مسرحياته هى : «**براون الاله الكبير**» و « **عازار يضحك** » و « **فاصل غريب** » لكى يبرز التعارض بين شخصيه الانسان الاجتماعيه وشخصيته الداخليه الحميمة ، انما يستوحى أيضا المسرح القديم • فنفاذ أونيل الى أعماق النفس البشرية ليس مجرد صدى لتأثير فرويد عليه ، بل محصلة خبراته العديدة وتأملاته وهو على فراش المرض واصطداماته بنفسه وبالآخرين •

لقد اكتشف أونيل من جديد رساله الأساطير القديمه فأحياها فى صور حديثة جديدة ولم يعن بأن يترجم الى لغة المسرح تعاليم التحليل النفسى عن العقد واللاشعور ، واذا كانت معظم الأعمال المسرحيه التى استوحت مباشرة تعاليم التحليل النفسى قد ماتت فذلك لأنها حصرت نفسها فى دائرة التحليل النفسى من حيث هو علم ولم تتجاوزه للوصول الى التحليل النفسى من حيث هو خبرة وحدس والهام شعرى •



التعبير الذاتى فى التأليف المسرحى وأثره التطهيرى :

قلنا ان المسرحيه تساعد مؤلفها على حل صراعه الداخلى وتطهير نفسه واطلاق عبقريته المبدعه • ومن الادله على ذلك مسرحية **أونيل** « **رحلة النهار الطويل فى جوف الليل** »
The long day's journey into the night.

فهذه المسرحيّة لم تمثل ولم تنشر الا بعد وفاةاونيل كما لو كان كتبها لنفسه ، والواقع أنها أدت دورها فى تقوية ذات المؤلف وتدعيم عبقريته • انها منبعثة من تاريخ مراهقته ، ومطابقة بقسوة للواقع المؤلم الذى عاشه الشاب القلق ، فكتبها بصـورة مباشرة دون أى تبديل أو صياغه فنيه •

فمنذ عام ١٩١٢ واونيـل فى أمس الحاجة الى التخلص من عبء ذكرياته المخيفه ، واستئناس هذه الذكريات بسردها وانتزاعها من دياجير الليـل الرهيب فتحولت يومياته الى حوار ، وهذا يفسر لنا طرافه هذا العمل ، وفى الوقت نفسه قصـوره من الناحيه الفنية •



فى بيت قديم متداع على شاطىء البحر بالقرب من نيويورك أربعة أشخاص يعيشون فى جو من الحب والصراع معا :

الأب ـ ممثل عجوز فاشل يأكل أحشـاءه بخل فظيع •

الأم ـ كانت تعالج من ادمان المخدرات وهى تقاوم بدون أدنى أمل نداء المخدر وتريد أن تلجأ مرة ثانية الى فردوسها المفقود •

الأخ الأكبر ـ مستهتر ثائر على القانون والأخلاق عديم الاحساس ، بليد الضمير •

ثم الأخ الصغير ـ وهو يمثل أونيل نفسه ـ مريض مصاب بذات الرئه يحاول بكل قواه أن ينجو من هذا الدمار الذى يهدد أسرته ، ويصـون عبقريته وينمى مواهبه الأدبيه •

ولكن ليس فى استطاعه أحد أن يهرب من الليل الذى يزحف من الأعماق ليلفـه ويغمره بظلامه ، لاجدوى من مقاومة القضاء والقـدر وكل خطوة الى الأمام تزيد من عزلته الموحشه ، وكل عمل يحاوله لانقاذ الذين يحبهم يتحول الى سلاح ضـده ، وكل عاطفة حب تقابل بالرفض والتعذيب • ليس الجحيم شبحا يهددنا من بعيد ، ان كل واحد منـا يطوى جحيمه بين جوانبه وفى أعماق نفسه •

ان جو الأسرة مظلم ، كئيب ثقيل ، خانق ، وكل حركه تدفع شخصيات المسرحية الى الهاويه • ويصور لنا أونيل هذا السباق الى الدمار بأسلوب واقعى الى حد الهلوسه ، غير أن من يشاهد المسرحيه يعجز عن أن يدخل فى جو هذا الموقف المأسوى ، ويشارك أونيل رؤياه المخيفة مشاركه وجدانية •

لم يكن أونيل قد وصل بعد الى السيطرة تماما على ماضيه ، كان فى حاجه الى كتابة هذه المسرحيه •• الى أن يصرخ صرختـه لترويض ذكرياته الجامحة وتنقيتها مما تحويه من سموم الرعب والعـذاب • وبكتابه هذه المسرحيه قام بما يشبه عملية التحليل النفسى الذاتى (٥) ، وتحرره من سلطان الماضى المؤلم حرر فى الوقت نفسـه قدرته على الابداع والخلق ، فبعد أن كان يكتب لنفسه ويخاطب نفسه ، أصبح قادرا على أن يخاطب الآخرين بفنه وأن ينشىء بحق عمله الفنى •

المسرحية شفاء وتطهير للمشاهد

المسرحيه الناجحة هى التى تحقق اشتراك الجمهور اشتراكا حيا عن طريق تقمص الشخصيات والاتحاد بها ، أو الثورة عليها ، فهـذه الثورة هى أيضـا ضرب من ضروب الاشتراك والمشاركة . ويجب ان نذكر مرة أخرى أن المسرحية ليست النص المكتوب ، بل ان وجودها لايكتمـل الا بالتمثيـل والاخراج والديكور والجمهور وآراء النقاد • المسرحيه تخلق كل ليلة ثم تموت ، ثم تبعث من جديد ، وفى كل ليلة تتغير بعض ملامحها ، وتنجلى بعض محاسنها الكامنة وتظهر بعض دلالاتها الخفية ، فهى كالكائن الحى تنمو وتتطور ، لأن عمادها حضور أشخاص بلحمهم ودمهم ، بنبرات أصواتهم وخفقات قلوبهم ، وكل هذا فى جو من الخداع الرائع ، جو الأساطير التى غذت قلب الانسانية فى الماضى ولا تزال تغذيها •

(٥) نقل بكل تحفظ « بمـا يشبه عمليـة التحليل النفسى الذاتى » ، لاننا نشك فى استطاعة الكاتب تحليل نفسـه عن طريق الكتابة . فعلى الرغم من بعض وجوه الشبه التى ذكرناها بين المواقف الدرامية والمواقف التحليلية ، هناك فرق جوهرى يجب ذكره • التحليـل النفسى هو تحليل اللاشعور ، ويقتضى العلاج أن يقول المريض كل شىء وألا يقـوم بعملية اختيار بين ما سيقوله وما يمتنع عن ذكره ، كمـا أنه من واجب الطبيب المعالج أن يحاول القاء الضوء على كل صغيرة وكبيرة لـكى تتركز الادانة فى الجـانب الذى أغفل ذكره ، أما فيما يختص بالـكتابة الادبية فان الانشـاء الأدبى يقتضى الاختيار والصقل والنقد ، فى حين أن اللغة التى يستخدمها المريض أثناء التحليل لغة تسوقها الارتباطات الحرة الطليقة بين المعـانى والصور ، وبالتالى تكون مجردة من كل قيمة فنية ، ولهذا السـبب قلنا أن مسرحية أونيـل على الرغم من طرافتـها محدودة القيمة من النـاحية الفنية لانه اكتفى بأن يحول اعترافاته الى حوار . فكتابة المسرحية بالنسبة الى مؤلفها لاتؤدى الى علاج كامل ، أنهـا تظل الى حد كبير تصـويرا لاعراضه المرضية وهذه الأعراض هى بمثابة رموز لايمكن أن يحلها الا شخص آخر غير المؤلف نفسـه ، كل ما يطلبه الاديب بكتابة اعترافاته فى صورة قصـة أو مسرحية هو أن ينـال من الاخر تقديره لتقوية ذاته واثباتها ، حين يقـدم له الاخر الصفح والعفو ويجعله يشعر بأنه برىء ، وذلك بفضل ما يثيره لدى القارىء أو المشـاهد من عطف ومشاركة وجدانية •

ليس من الغريب اذن ان تهز مواقف المسرحية المشاهدين وأن يتغلغل تأثيرها فى الأعماق ، وأن تطلق حركات النفس ، وتبعث صراعات كانت كامنة، وتؤدى الى تفريغ شحناتها المؤلمة ، فتهدأ النفس وتصفو ٠

وتأثير المسرحيه ليس مقصورا على فائدتها الأخلاقية ٠ ونظرية أرسطوفى أن المأساة تطهر النفس من أهوائها لم تؤول دائما التأويل الصحيح ٠ فقد ذهب بعضهم الى أن المسرح قد يكون مصدر شر ، بل انه شر فى ذاته ولا بد من تبريره واقامة شرعيته والتدليل على أنعواقبهحميدة تخدم الخيروالفضيلة، والواقع ان المسرح لاينتمى أصلا — وفى جوهره من حيث هو عمل شعرى ابداعى — الى دائرة الخير والشر ، كما أن المحلل النفسىالأصيل ، الملتزم لتعاليم فرويد ، لاينظر الى عمله من زاوية الخير والشر أو زاويه الفضيله والرذيله ، انه يحاول أن يحررمريضه من ربقته ويدعم ذاته ، ويعيد اليه القدرة على الاختيار الحر ، وبذلك يمهد له السبيللانضمام الى الجماعه البشرية والاشتراك فى نشاطها ٠ المحلل النفسى يساعد الانسان على الكشف عن حقيقته وعن زيوف اللغة التى يستخدمها وعن حيل اللاشعور وتبريرات الشعور المخدوع ، لكى يسترد الانسان حريته ويكشف عن حدود قدرته ومدى ضعفه ٠

والفن المسرحى —كما يرى توشار(٦)— شأنه شأن التحليل النفسى. الفن المسرحى الهه هو قبل كل شىء، اله الانطلاق وتجاوز حدود الذات وتحرير العواطف. وهدف المسرح أن يبين للانسان الحد الأقصى الذى يمكن أن يصل اليه الحب والكراهية والغضب والفرح والخوف والقسوة ، ويجعله يستشعر بامكانياته ٠٠ بما يمكن ان يكونه فى عالم متحرر من القيود. هذه هى الرؤية التى يلتمسها الانسان من المسرح ، رؤية عالم يكشف فيه عن ذاته ٠ أننا هنا بصدد حقيقه سيكولوجيه ، حاجة الانسان الى ان يختبر دائما حدوده القصوى ، سواء فى الخير أو الشر ٠ وهذه الحاجه ليست الا مظهرا لحاجة أعمق هى الحاجة الى الحرية ، لأن ممارسة الحرية هى فى نهاية الأمر الشرط الأساسى لتكامل الشخصية ٠

وحيث أن حريتنا محدودة ومراقبه ، فى كثير من ميادين نشاطنا ، فان قصور الفعل الذى يطوف فى أحلامنا ، أو امتثاله أو مشاهدته ، كل هذا يقدم لنا التعويض الذى يخفف الى حد ما من الحاح حاجتنا الى الحرية ٠ غير أن التعويض الذى نحصل عليه من قراءة قصه أو مشاهدة فيلم سينمائى لايؤدى الى التطهير الكامل ، فى حين ان التطهير يصل الى أقصى مداه بفضل مشاهدة المواقف المسرحيه التى يحياها ممثلون حاضرون لهم وجود عيانى ملىء ٠ تلك هى المعجزة التى يحققها الفن المسرحى وهى شبيهة بالمعجزة التى يحققها العلاج بالتحليل النفسى (٧) ٠

(٦) P.-A. Touchard : Dionysos, Apologie pour le Théâtre. pp. 4-18 Ed. du Seuil, Paris, 1949.

(٧) هناك جوانب أخرى من العلاقة التى تربط بين الفن المسرحى والتحليل النفسى من حيث تأثير الثانى على الأول فى أعمال بعض المؤلفين المسرحيين أمثال بيراندللو ، واونيل ، ولنورمان ، وجان جينيه ، واونسكو وت٠س٠اليوت ، ثم موضوع استخدام المفاهيم التحليل النفسى لتحليل الشخصيات المسرحية وشخصية الممثلين أنفسهم وللنقد المسرحى الخ ٠٠ ونرجو أن تتاح لنا الفرصة لمعالجة بعض هذه الموضوعات فى أعداد قادمة من هذه المجلة ٠



فن التمثيل



بقلم زكي طليمات

((لعل من اللازم ، ونحن اليوم فى صدد احياء تراث مسرحنا العربى بوادى النيل ، أن نحيي صورا من فن الاداء التمثيلى أو فن الممثل فى مختلف مراحل تطوره .

وقد تجيء بعض هذه الصور ، ولاسيما ما كان منها خاصا بهذا الفن فى مراحله الاولى ، فى الوان مائية شفافة يعوزها الدسم فى اللون ، وذلك لاننى لم أعاصر تلك المراحل .. الا أنها صور تسجل مع ذلك ملامح صادقة باعتبار أنها انعكاسات لروح ذلك العصر)) .


فن التمثيل باللسان العربى ، وباللهجة العامية ، لم نتعرف اليه الا بعد منتصف القرن الماضى ، أى منذ ما يقرب من تسعين عاما ، حينما استيقظ الوعى القومى العام ، وتفتحت ابواب وادى النيل لاستقبال الوافدات الغربيات .

وبهذا نكون قد اخذنا هذا الفن مقلدين لا مبتدعين واخذناه من غير علم وثيق بقيمه الفنية فى مختلف فروعه ، ومنها فن الممثل ، لأن المسرح فى أوضاعه القائمة ، لم يكن من شغل الذهنية العربية أو المصرية .

ومن ناحية اخرى ، ولكى اكون مع القارىء فى غير ضيق ولا غموض ، لابد من دفع لبس يحيط بفن الممثل فى ماهيته وجوهره ، فأبادر وأقرر أن فن الممثل ، غير فن الالقاء أو البيان اللسانى ، واذا اردنا الدقة ، قطعنا بأن فن الالقاء جزء من فن الممثل وليس كله .

فن الالقاء هو أن يتحول الكلام الذى نخاطب به غيرنا ــ سواء جرى الكلام ارتجالا ، أو من اصل مكتوب ــ الى بيان لسانى بليغ توافرت فيه اسباب الكمال فى التعبير ابتغاء التأثير . وفن الالقاء ، هو عدة الخطيب ، وكل من له من مهنته ما يقضى عليه بمخاطبة جمهور من الناس ابتغاء التأثير عليهم بشخصيته وذاتيته وطبعه ، أما الممثل فحينما يؤدى دوره فوق المسرح فانه لا يخاطب الجمهور بشخصيته ، بل هو يأتى هذا بشخصية الدور الذى يمثله .

معنى هذا ، ان هناك حالة نفسية يجريها الممثل بينه وبين شخصية الدور الذى بين يديه ، قبل ان يفتح فمه بالكلام . وتتلخص هذه الحالة فى تقمص الممثل شخصية الدور ، ليعيشها ويتحرك بانفعالاتها ، محاولا ان يضع حدودا أو سدودا بين طبعه الذى فطر عليه ، وبين الطبع الذى تكون عليه شخصية الدور .

وعلى هذا ، يكون فن الالقاء للممثل وسيلة وليس غاية ، وسيلة للتعبير بلسان شخصية

الدور ، وليس بلسانه ، هذا فى حين ان فن الالقاء الخطيب او المحامى مثلا ، وسيلة وغاية فى وقت واحد ، لانه يتكلم بلسان شخصيته وليس بلسان شخصية يتقمصها قد تختلف عن شخصيته كل الاختلاف .

فن الممثل :

وبهذا يتضح اول ما يتضح ، ان فن الممثل يقوم على عنصرين رئيسيين : الأول .. تصوير شخصية الدور الذى يؤديه ، وتحديد معالمها ، وتقمصها والعيش فيها ، ويجرى هذا التصوير عن طريق امتلاء الممثل بأحاسيس هذه الشخصية بعد أن يتعمق فهمها ، وبعد ان ينفعل بما فهم واحس ، ولكن من غير افراط ولا تفريط .

واداة الممثل فيما تقدم ، الفهم والعاطفة والخيال وشيء آخر ، هو القدرة على تقمص الصورة التى رسمها عن الدور ، وهذه من القدرات العزيزة التى تركبها فينا الفطرة بأقساط متباينة ، وقد لايكون لبعضنا حظ منها ، وعلى اساس هذه القدرة تتفاوت اقدار الممثلين ، ويتميز الممثل عن الملقى ويبرز له كيان خاص .

والعنصر الآخر فى فن الممثل هو التعبير عن هذه الشخصية او الصورة . ويجرى هذا بالكلام وبالاشارة وبالحركة ، وفى وقت واحد ، ويجرى بأسلوب قد يغاير كل المغايرة الأسلوب الذى نصدر عنه الكلام فى حياتنا وفى نطاق الشخصية العادية التى فطرنا عليها عادة .

وقد تناول فن الالقاء هذه العناصر الثلاثة ، أى الكلام والاشارة والحركه ، بالتنظيم والصقل والتنمية ، بحيث يجعل التعبير بها يجرى فى يسر ، ووضوح ، واحكام ثم فى غير رتابة .. اى فى غير تكرار .

وقد احطنا ببعض نواحى فن الالقاء منذ القرن الرابع الهجرى ، حينما وضع العرب (علم التجويد) ووقفوه على تلاوة القرآن .

مما تقدم يتضح أن فن الممثل ، غير فن الالقاء الا انه كثيرا ما يحدث ان نخلط مع ذلك بين الممثل والملقى .

هناك من الممثلين من يمتلكون ناصية فن الالقاء الى ابعد الحدود ، فالواحد منهم اذا رفع صوته فى دور يؤديه ، راعك منه جهارة الصوت ودفء النبر ، وتسلسل النغمات فى ايقاع مستمد من معانى الكلام بالاضافة الى تمحيض الحروف ، وسهولة جريانها ، الى جانب قوة الطبع التى تنفجر فى انفعالات مؤثرة فاذا التعبير بين يدى الممثل من هذا النوع يهزك هزا عنيفا .

يهزك هذا فى اول الأمر ، ولكن اذا اخذت بأسباب التأمل والمراجعة فيما يعبر عنه ثم فى شخصية الدور الذى يؤديه من حيث ملامحها النفسية وابعادها الخلقية ، راعك ان هذا الذى يهزك بعيد كل البعد عن شخصية الدور ، وان الذى يهزك انما هو القاء حاذق ، وليس ابتداعا وخلقا لشخصية جديدة وعيشا فيها .



الرواد الاول لفن الممثل :

بعد تلك المقدمة وهذا التعريف المجمل لفن الممثل ، يصح التساؤل : ماذا كان يفعل الممثلون الرواد فى اول مدارج المسرح المصرى . ومن اين جاءوا . وما مستوى ثقافتهم العامة . وما مقدار علمهم بجوهر فن الممثل . ثم ما هو اسلوبهم فى اداء أدوارهم ؟

وللرد على هذه الأسئلة التى تؤلف جوهر هذا البحث ، ابادر فاقرر اننى آخذ فيما ساورده بالتعميم دون التخصيص ، وبالقاعدة دون الاستثناء وقد يكون لبعض ما اصدره من احكام احتمال آخر ووجه مختلف .

يقرر البحث والتقصى ان كثرة هؤلاء الممثلين الرواد كانوا ممن سبق لهم ان واجهوا الجماهير بالكلام او الغناء فى حفل او اجتماع . فبينهم المنشد والخطيب ومقرىء القرآن ، وبينهم ايضا مهرج الأفراح ، ومضحك الموالد . اما القلة فيهم فكانوا من أصحاب الجراة والمغامرة فى سبيل كسب العيش بأية وسيلة .

فالمستوى الثقافى العام الذى كان عليه هؤلاء يبدو متواضعا ، والعلم بماهية فن الممثل ليس له أثر ذو وزن .

ان العرف الاجتماعى منذ تسعين عاما لم يكن يجيز للمتعلمين ان يحترفوا التمثيل ، هذا الوافد المستحدث الذى كان يرمقه الناس بعين الريبة والازدراء . فكانوا يطلقون على الممثل اسماء « المشخصاتى » و « المضحكاتى » و « السترى »

هذا الممثل الذى أوجزت وصف بيئته وثقافته لم يكن فى وسعه ، وهو يصور شخصية دوره ، الا ان يروض نفسه على تقليد ما هو بارز واولى فى معالم هذه الشخصية ، فقصارى ما يتعمقه من صفات الحاكم مثلا او الثرى ، هو أن يبدو فوق

المسرح متكبرا ، او متطاوسا يدق الارض بقدميه وما يرسمه من صفات العاشق لا يتجاوز امـــره الزفير والتأوه ، وضرب القلب باليد .

وبعبارة اخرى ، لم يكن فى وسع الممثل اذ ذاك الا ان يقتنص من معـالم الدور الذى بين يديه ، الألوان الصارخة ، والمميزات البارزة التى تدخل اصابعها العين .

أما الالوان الكابية فى الطباع .

أما تفاريقها فى العواطف .

أما ظلال الحواس .

أما التفريق بين خطرة الذهن ، وخفقة القلب ، ورجفة الحس .

أما الاحاطة الدقيقة بها فى تفاريقهـا ، وكيف تنبثق الواحدة منها وتنمو ، وتبلـــغ اوجها ، ثم تختلط مع غيرها لينبع من هـذا الخليط نوازع أخرى .

كل هذا ، وما هو على غراره مما يدخل فى باب التفصيل والتفريق والتحليل ، لم يكن ليخطر على بال الممثل المصرى فى الأمس البعيد لسبب واحد وهو انه لم تكن له معرفة دقيقة بماهية فن الممثل ، ولو فكر فى هذا الأمر بدافع من التفاتة طارئة ، فأتاها الطبع الســليم الذى هو فطـــرة وليس اكتسابا ، فان هذا الممثل لم يكن فى وسعه ، الا فى النادر الذى لايؤلف قاعدة ، ان يبتدع خلقا متكاملا لشخصية دور بين يديه ، يقوم باستخراج ملامحه النفسية واحياء صورها ثم استــــالفتها ليفنى شخصيته الذاتية فى اطارها ، ويعيشها بوجدانه ، بعد ان يربط بين تلك الملامح ، وهذه الصور فى وحدة فنية تنسق بينها .

لهذا لا نجافى الحقيقة ، اذا قـــررنا ان الذى احترف التمثيل فى الأمس البعيد كان ملقيا أكثر منه ممثلا .

القاء .. والقاء ..

ولكن اى لون من الوان فن الالقاء هذا الذى كان سائدا بين الممثلين اذ ذاك .

مما وعته اذنى من اداء البقية الباقية من اولئك الممثلين ، ومما يهدى اليه الاستنتاج بالمقارنة بين القاء اولئك الممثلين لادوارهم ، وبين فن الالقـاء فى قيمه الصحيحة ومظانه السليمة ، ثم بالرجوع الى روح العصر فى ذلك الزمن يمكن أن نقرر فى اطمئنان ما يأتى :

ان القاء الممثل اذ ذاك كان يجنح الى المبالغـــه فى اصدار الصوت ، والى التكلف فى التنبيـــه الى مخارج الحروف ، والى الاكثـــار من الاشـارة والتلويح بالذراعين .. صوت فيه تضخيم وتفخيم



عزيز عيد

وتنبيه الى تمحيض الحروف يصل الى التمشدق هذا والاشارة او الحركة ، أو هما معا ، قلما كانا لا يصحبان كل جملة ينطقها الممثل .

ومرجع هذا الى ان الممثل ، كما سبقت الاشارة كان يزاول تلاوة القرآن ، او الانشاد ، او الخطابة فى المساجد قبل ان ينتقل الى العمل بالمسرح ، أو هو متأثر بها فيما يسمع .

ومرجع هذا ايضا الى أن الممثل كان ، بوحى لا شعورى ، يريد ان يقنع نفسه ويقنع الجمهور ، بانه يقوم بشىء لا يقدر على اتيانه كل الناس .

ونأخذ بشىء من التفصيل فنقول :

كان هناك ميل الى ان يرفع الممثل من صوته عند نهايه الجمله ، ومن غير مناسبه تعبيريه تدعو الى ذلك ، وانما هــو منساق ليتـــابع موسيقى الأسلوب الكتابى السائد فى أكثرية المسرحيات ، وهو أسلوب السجع .

وقلما كان الممثل يهتـدى الى اماكن الوقف فى كلام دوره ، وهى الأماكن التى يقف عندها الملقى او الممثل ، ليملأ رئتيه بالهواء وهو مادة الصوت وليجرى تقسيم الكلام الى اقســـام تجلو معانيه جلاء مشرقا ، ثم ليجد الفـرص التى تتيح له أن يغير من طبقات صوته فلا يتابع كـــلامه فى نغمة واحدة ذات ايقاع واحد .

وفى نفس المجال كان قصارى ما يبذله الممثـل فى تغيير درجـات الصــوت من حيث الارتفاع

والانخفاض ، هو أن يلقى صدر البيت من الشعر بطابق (الجواب) فى حين يخص عجز البيت بطابق (القرار) ، فقصيد الشعر مهما طالت أبياته ، وتعددت فيها المعانى وتنافرت أو انسجمت ، لا يتجاوز هذين الطابقين من طبقات الصوت .

وفى القاء الشعر كان يقف الممثل فى نهاية كل شطر ، سواء جاء هذا الوقف متفقا مع المعنى او غير متفق ، ومن المعلوم فى فن الالقاء ان الوقف يجىء تبعا للمعنى وخاضعا له ، ولا يخرج عن هذه القاعدة من أجل أوزان الشعر وتفاعيله .

وحرص هذا الممثل على اتيان ما تقدم ، يدل دلالة واضحة على انه لم يكن يعنى بالتعبير عن معانى الكلام الذى يلقيه ، قدر عنايته باصدار الصوت وفصاحة النطق ، ثم بالشعوذة الصوتية .

وما اسميه « الشعوذة الصوتية » يتلخص فى ان أكثر الممثلين كان يحلو له أحيانا ان يسعل أو يصدر زمجرة ما ، زمجرة مكبوتة ، من غير ما سبب يبرر هذا أو ذاك ..

كذلك كان بعض الممثلين يقف بعد القاء الكلمة الاولى من بيت الشعر ، وينقطع عن الكلام ليدير رأسه بين الحاضرين ويرميهم بنظرات غريبة ، فاذا استأنف الكلام أعاد القاء هذه الكلمة التى وقف بعدها بلا سبب يقضى به الوقف .

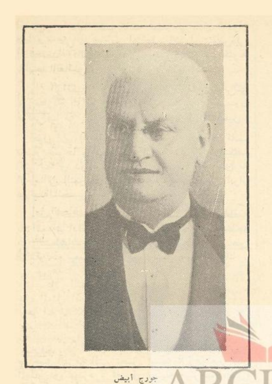
ولا شك فى أن هؤلاء الممثلين كانوا مساقين الى ما تقدم ليوهموا بأن فن الممثل شىء عسير وعجيب وقد يسمو على الواقع بالغرابة لا أكثر .

أما بالنسبة للايماءة والاشارة ، فقد كانت القاعدة التى يرويها الراسخون فى الفن ، هى ان لكل جملة حركة ، ولكل معنى ايماءة ، وان خير الممثلين من تحرك لسانه ويده فى وقت واحد .

وعلى ضوء ما تقدم يبدو أن مقياس الاجادة بين الممثلين اذ ذاك ، يرجع الى القدرة التى يكون عليها الممثل فى اصدار الصوت من حيث تضخيمه وتنغيمه ، والى بحلقة النظرات ، والى كثرة الحركة والاشارات .

رومانسية بدائية

أما العاطفة التى كان يصدر عنها الممثل فى تلوين عبارات كلامه طبقا لما يفهمه من معانيه ، فقد كانت عاطفة مشبوبة فائرة لا تأخذ بسنة الاعتدال والرفق بالأمور فى التعبير .



جورج أبيض

ولا عجب فالحياة المصرية فى النصف الاخير من القرن الماضى كانت تعصف بها نزعة رومانسية بحكم تفتح الوعى المصرى للوافدات الأوروبية وهى وافدات تحمل فى طياتها عناصر رومانسية حية ، ثم لأن هذا الوعى كان قد سئم القديم فى حياته فقد سيطرت عليه نزعة الى التجدد والى الحرية والانطلاق .

و « الرومانسية » مذهب فى الفن والأدب والسلوك يميل الى تغليب العاطفة على العقل ، والخيال على الواقع ، والبهرج والزخرفة على الخطوط العريضة .

والممثل ابن بيئته .. لهذا كان رومانسيا بدوره شأن الأديب المصرى اذ ذاك .

الا ان رومانسية ذلك العهد لم تأخذ حقها من الصقل والتهذيب والتطويع لمقتضيات علم الجمال

وعلى هذا ، اجتمع فى اداء الممثل مبالغة فى اصدار الصوت الى جموح فى العاطفة .. كان كل شىء يجنح الى الفكاك والانطلاق الواسع ، ولو على حساب المعقول والاعتدال والواقع .

واذا تجلت هذه الرومانسية الجامحة فى اداء الممثلين لأدوارهم العاطفية والدرامية على أتم

ما يكون ، فانها ايضا كانت تمتد الى اداء الادوار الفكاهية على الرغم من ان هذه الادوار تنهض على (الواقعية) التى نحياها فى مسرحيات مكتوبة باللهجة العامية .

و (الواقعية) فى الأدب وفى كل الفنون ، ترتكز على محاكاة الواقع ونقل مظاهره نقلا يكاد يكون فوتغرافيا من غير نزعة الى الاختيار أو التجميل .

أقول أن واقعية الممثل المصرى اذ ذاك كانت تجنح جنوحا واضحا الى المبالغة .. الى أن يتكلف اكثر مما فى دوره ليضحك الجمهور ، ولو أدى به الأمر الى التهريج ، والى اعلاء النكتة على ابراز معالم الشخصية التى بين يديه .

ويقع احيانا ان تمتزج الرومانسية العاطفية بالواقعية فى أداء دور درامى ، فاذا نحن امام شطحة من الشطحات التى تبعث على الضحك ، فى حين ان الموقف يبعث على الأسى وليس على الضحك .

يروى أن الممثل الكبير (سليمان القرداحى) صاحب الفرقة التى تحمل اسمه ، وهو من كبار الممثلين فى عصره ، كان فى تمثيله مسرحية (عطيل) حينما يصل الى الموقف الذى تستبد فيه الغيرة بقلب « عطيل » وتلهب حواسه ، فاذا هو يدق على صدره أو يشد شعر رأسه بيديه ، واذا بالجمهور يفاجأ بأن يرى يد (سليمان القرداحى) تهبط من فوق رأسه ، وهى تحمل خصلات من الشعر ـ الشعر المستعار طبعا ـ فقد كان هذا الممثل يلصق بعضا منه حول شعر رأسه .

ومحاولة الممثل المذكور تقليد الواقع الى هذا الحد ، لها دلالاتها المختلفة ، من حيث الكشف عن فكرة الممثل فى فنه ، وعن مزاج الجمهور ، ثم من حيث الاشارة الى أن النزعة (الواقعية) تماشى احيانا النزعة الرومانسية ، وهى فى أوج اندفاعها ، بعد ان تأخذ عنها مبالغاتها وشطحاتها .

هذا الجمهور :

ورب سائل : كيف تأتى أن الجمهور كان يستسيغ هذا الأسلوب الذى يثير عجبنا اليوم فى فن الممثل ، ان لم نقل صراحة انه يثير ضحكنا .

والجواب .. أن الممثل والجمهور كانا من وعى واحد ، ومزاج واحد . كان جمهور ذلك الوقت يرى فى هذا الاداء التمثيلى الذى نضحك منه الآن ، اكمل الاداء ، وكان يصفق للممثلين .

ان لكل عصر مقاييسه فى الجمال وفى الأناقة وفى تناول كل الامور .

وهناك سؤال آخر : هل كان جميع الممثلين يجرون على هذا الأسلوب الذى يتسم بالمبالغة والتكلف .

والجواب .. لم يكن هناك اختلاف بينهم فى الطابع العام ، ولكن كان الاختلاف فى المنوال او الطريقة ، وعلى أساس الاستعداد الفطرى للممثل وهو استعداد اذا بلغ مداه البعيد من الخصب فقد يرفع صاحبه الى مرتبة التأثر بما يقوله ، وان كان غير خاضع لمقاييس وقواعد فنى الالقاء والاداء التمثيلى ، وهذه المرتبة ولا شك ، هى النبوغ الفائق الذى يخرج على القاعدة .

ولا يمكننى بأية حال أن اتهم الممثل فى ذلك العهد ، عهد المرحلة الأولى لقيام المسرح ، وهى مرحلة امتدت حتى أوائل العقد الأول من هذا القرن ، بأنه كان لا يحس ما يجرى به لسانه ، وانه لم يكن ينفعل به . لا شىء من هذا يخطر ببالى ، فالممثل كائن انسانى ، ومن يجرؤ على أن يعتلى المسرح أمام الجمهور ، لابد أن يكون ، أول مايكون ، على حساسية يئن معها النبر الصوتى اذا شمل الحزن صاحبه ، ويرتفع هذا النبر ويجلجل اذا خالطه الفضب .

ولكن ما اقوله هو أن الاستعداد او الموهبة لا تغنى عن التعلم ، ولا التعلم يغنى عن الموهبه ، ولابد ان تلتقى الموهبة مع التعلم فى منتصف الطريق لينبثق من هذا اللقاء فن الممثل فى نسقه العلمى ومعناه الصحيح .

انتقال الى مرحلة ثانية :

وبتأثير التطور العام ، واطراد حضور الفرق الأوروبية الكبرى ، وعلى راسها نابغو الممثلين والممثلات ، لتحيى مواسم تمثيلية بدار الأوبرا بالقاهرة ، وتقدم الوانا ونماذج من فن الممثل فى أسلوبه العالى ، اخذ الممثلون المصريون يقارنون ، ويراجعون انفسهم فيما هم عليه مما سبق ذكره .
وقاد هذه الحركة نفر من الممثلين على راسهم (عزيز عيد) و (عمر وصفى) وهما من أنبه الممثلين ، وقد عرفا بالاجادة فى الأدوار الفكاهية خاصة .

وهكذا ارتسمت قبل الحرب العالمية الأولى بشائر مرحلة جديدة ، تعتبر امتدادا للمرحلة السابقة مع تنقيح وصقل ، واخذ بالمنطق المعتدل فى تناول الأدوار .

وتبلورت خصائص هذه المرحلة فى الاداء التمثيلى بنوعيه الجاد والفكاهى ، اذ الف (جورج أبيض)

فرقته الأولى عام ١٩١٢ ، بعد أن عاد من فرنسا حيث كان يتلقى أصول فن الممثل فى مسارحها وعلى أيدى كبار الممثلين . وانضم الى هذه الفرقة محام اسمه (عبد الرحمن رشدى) الذى ترك ساحة المحكمة الى خشبة المسرح ممثلا .

ولكل من هؤلاء الرواد الأربعة مدرسة فى الاداء التمثيلى ، عرفت باسم صاحبها وتبعها نفر من الممثلين . وتتميز كل مدرسة بصفات خاصة كما سنوضح ، الا انها تتفق جميعا فى أن خلصت الاداء التمثيلى من كثير مما كان عليه من حيث تضخيم الصوت وبهلوانية الحركة والاشارة ، كما أن الخلق الفنى لشخصيات الأدوار أصبح يشغل بال الممثل أكثر مما يشغله الاداء الصوتى والحركى .



من مدارس الاداء التمثيلى :

لا نجافى الصدق اذا قررنا ان مدرسة (جورج ابيض) كانت تنقيحا جديدا لرومانسية الأداء التمثيلى الذى كان يتسم بالشعوذة ، ولا سيما فى فن الالقاء فاذا بالاشباع فى الاداء ، والتجسيم الرقيق فيه ، يأخذان مكان المبالغة والتكلف ، واذا بالصوت ينطلق من مخرجه فى غير جهد ، والنبرات تتابع فى انسجام طبقا لايقاع المعانى . كل شىء فى الصوت وفى الاشارة ينزع نزعة جمالية .. انها مدرسة التأثير بالصوت وبالبهرج الأنيق .

وجدير بالذكر ان جورج ابيض كان — عن غير وعى منه — يفرض فى أسلوب ادائه التمثيلى موسيقى اللغة الفرنسية على اللغة العربية أو العامية . فلقد أمضى (جورج) ثمانى سنوات فى باريس يتلقى فن الاداء التمثيلى بالفرنسية ، وقبل ذلك كان يدرس هذه اللغة طيلة دراسته ، فكان لذلك أوضح الأثر على أسلوبه الادائى .

ومدرسة المحامى (عبد الرحمن رشدى) هى أيضا بدورها رومانسية ، الا أنها أقل نزعة جمالية من سابقتها ، وأكثر نزعة عاطفية .. انها مدرسة النحت من القلب . فالصوت مبلل بالدموع ، تمزقه الانفعالات الى حد الحشرجة . انها مدرسة الألم المتبادل بين الممثل والجمهور حتى ليمكن القول دون خوف من المبالغة انها كانت مدرسة (سادية) .

ولا عجب أن يقوم اسلوب تمثيلى من هذا الطراز يعجب به الجمهور . فقد كانت (السادية) تؤلف نزعة جماعية لدى فريق من الشباب الذى كان يمضه الألم من الوضع السياسى للبلاد فى ذلك



على الكسار

العهد . كان هذا الشباب يتألم ، ويستقطر السعادة من آلامه ، كما يأتى — من غير وعى — ما من شأنه أن يجعل الغير يتألم معه !

أما (عزيز عيد) و (عمر وصفى) فيؤلفان فى الكوميديا المدرسة (الواقعية) التى تحاول التخلص من الرومانسية عن طريق المبالغة فى التمسك بالواقعية ، وهى مدرسة تحاول ان تؤثر على الجمهور بالواقع الذى عليه شخصية الدور ، أكثر مما تؤثر بالبهرجة الصوتية وبالتهريج ، الا ان عزيز عيد كان أدق حذقا وأوسع خيالا فى واقعيته فى حين كان عمر وصفى أوفر صدقا ، ولكن أكثر جمودا وجفافا .



عهد الببغاوية :

طبعت هذه المدارس الأربع الاداء التمثيلى فى اغلبيته مدة غير قصيرة واخرجت ممثلين وممثلات اكثرهم يحملون قيود التقليد ، وقلتهم تبلورت لهم طرائق خاصة .

وموضع النظر أنه كان يحلو للمقلدين أن يزهوا بأنهم نسخ طبق الأصل من الأربعة الكبار .

ولا عجب فقد كانت الحياة المصرية فى كثير من نحلها وعادات سلوكها وطرائق عيشها تصدا عن محاكاة الوافدات الاوروبية .

ولم ينج الادب المصرى من هذه النزعة ، فقد تأثر أيضا بالتيارات الادبية الواردة .

الا ان هذه الحال لم تمنع من ظهور أساليب اخرى فى الاداء التمثيلى ، اساليب اصيلة ولا شك ولكن اصحابها لم يكونوا على طبع قوى ومواهب كبيرة تفرض ظهورها وسط هذه الموجة من التقليد .

مرحلة المحلية :

وتجىء المرحلة الثالثة فى السنوات التى اعقبت سنى الحرب العالمية الاولى بعد ثورة ١٩١٩ .

فلقد احدثت واقعية هذه الثورة هزة عنيفة بالوعى العام .

واذا بالمسرحية المصرية تتبلور فى محليتها ، و(المسرح الهزلى)يقدم نماذج مصريه صادقه من الحياة .. (كشكش بك) العمدة المفتون (النوبى عبد الباسط) الذى يرتفع من البدروم الىالطابق الأعلى بجده وحسن ادراكه وفطنته و (زقزوق) رجل الشارع ، و(دقدق) ابن الحارة .

لقد اصبحت (المصرية) المحلية ملء ذرات الهواء ، تؤثر فى كل شىء ، فالنضال السياسى لانتزاع الاستقلال جعل الحياة المصريه تنزع نزعة عملية .. السيارة والطائرة اخذتا مكان العربةالتى تجرها الجياد . والتقدم الآلى الذى حققته الحرب باختراعاتها يقضى بأن تنجز المهمة فى أسرع وقت.

هذه العوامل الثلاثة ، اخذت تؤثر فى فن الممثل على الوجه الاتى :

* بدأ هذا الفن ينفض عنه الظلال الأجنبية التى كانت ترين عليه بتأثير محاكاته المسرح الأوربى وبتأثير العمل فى مسرحيات أجنبية مترجمة،تقدم شخصيات غير مصريه .. فاخذ فن الممثل يتمصر لانه يعمل فى مسرحيات مصرية .

* اكتسب الالقاء مسحة طبيعية ، فالعبارات تجرى على لسان الممثل لينة ، غير متراصة ، يتخللها احيانا الوقف القصير ، الذى يعمل على ابراز معنى العبارة واشباعها منفردة ، ثم وهى مجتمعة مع التى سبقتها والتى تليها . وارتسمت عند الممثل نزعة الى تذوق ما يجرى به لسانه بحكم انه يدور فى خامة محلية .

* ضعفت النزعة الرومانسية ، واخذت تزحمها وتدفعها (واقعية) معتدلة جذورها فى صميم الواقع المحلى .

* لم يعد مستساغا أن يبطىء الممثل فى ادائه بين المد الطويل والتثاؤب فى جريان كلام الحوار على لسانه .

فقد بدأ عصر السرعة ، وانه ليفرض ارادتهعلى سائر الفنون والآداب ، بل وعلى الأزياء فى قطعها وزخرفتها .



روزاليوسف

وتتمثل هذه الملامح الجديدة فى فن الممثلاكمل تمثيل ، فى اداء كل من (نجيب الريحانى) و (على الكسار) .

كان لكل منهما فرقة تحمل اسمه ولا تقدم الا المسرحيات المحلية ، ومع ان اقلها اصيل فى تأليفه وأكثرها مقتبس وممصر ، فانها كانت تمثلخامات محلية وكفى .

ممثل الشخصية الواحدة :

ولا يتسع المقام لأن احيى صورة دقيقة من اداء كل من هذين الممثلين ، ولكننى اجمل فاقول انه اداء طريف قد يختلف فى منواله عند أحدهما عنه عند الآخر ، ولكن المنوالين يصدران عن شخصيتين امدتهما الفطرة بأخصب مواهب الفنان الممثل وفى مقدمتها خفة الظل ونفاشة الروح ، ويتفقالمنوالان فى الاداء عند كليهما ، فى البساطة الفنية ، وفى التأثير القوى .

الا ان الخلق الفنى عند كليهما كان مقصوراعلى تلبس شخصية واحدة ثابتة لا تتغير ، فكلاهما يعتبر (ممثل الشخصية الواحدة) .

وهذه المرحلة من مراحل تطور المسرح المصرى، غنية بممثلين عديدين من هذا الطراز ، لكل منهم شخصية عرف بها وعرفت به ، وكلها شخصيات من صميم الحياة المصرية .

ولا يتسع المقام للتفصيل .. كان (لنجيب الريحاني) شخصية (كشكش بك) العمدة الريفى و (لعلى الكسار) شخصية (النوبى) . لا تتغير ملامح احدى هاتين الشخصيتين فى سلوكها ، وان تغيرت موضوعات المسرحيات التى تدور فيها .

وموضع النظر ، أن الممثل من هذا الطراز اذا خرج عن اطار شخصيته الواحدة ومثل شخصية أخرى فانه قلما يجيد ويأسر الجمهور بالقدرالذى يكون عليه وهو داخل اطار هذه الشخصية ، بل يصبح كالسمك الذى ترك الماء .

وفى رأى بعض فقهاء فنون المسرح ، أن (ممثل الشخصية الواحدة) مهما كان حظه من الاجادة والسيطرة على الجمهور ، فليس له مقام الممثل الذى يتقلب فى شخصيات عدة مع الاجادةوالابداع والتأثير .

شخصيات قوية :

ولكى تكمل الصورة التى كان عليها فن الممثل فى تلك المرحلة التى نسميها بحق مرحلة (الممثل ذى الشخصية الواحدة) لا يمكن أن نتجاوز عن ذكر اسلوبين فى الاداء التمثيلى كان لكل منهما مريدون ومقلدون .

اسلوب (لروز اليوسف) الممثلة الأولى ، وآخر (ليوسف وهبى) الممثل صاحب الفرقةوالاسلوبان يؤلفان تيارا يكاد يكون عكسيا للتيار السابق .. الأمر الذى يقع أحيانا فى اكثر مجالات التطور ، باعتباره الامر الذى يكمل الاخر .

وعكسية هذا التيار تتمثل فى أن كلا من الفنانين السابقين يتقلب بادائه التمثيلى فى شخصيات عدة ويجيد ، وليس اداؤه الجيد الممتاز مقصورا على اداء شخصية واحدة ، وفى أن كليهما لم يحاول أن يكون ممثلا الشخصية الواحدة على الرغم منرواج هذا النوع .

وكانت (روزاليوسف) تمثل وكأنها لا تمثل ، ومع هذا فهى تبلغ من التأثير غايته .. انه الأسلوب البليغ .. السهل الممتنع ، وهو يفعل فى النفس فعل الماء فى جذور الشجر ، يقتلع كل اعجاب نفسك من جذوره ، ولا يقنع بأن يجنى الأعواد والفروع .

و (يوسف وهبى) يمثل ، ولكنك تحس انه يمثل ، ويؤثر فيك وانت تحس بأن ما يقدمه يحتاج الى تعديل ومراجعة .. انه الطبع القوى الذى يفرض نفسه ولو الى حين .

هذه الأساليب الأربعة زحمت المدارس السابقة ثم حلت مكانها تدريجا لاستجابتها الى روح العصر .

ويبدو واضحا أن هذه المرحلة تتسم بظهور ممثلين وممثلات من أصحاب الشخصيات القوية والاستعداد الخصب .. وعند هؤلاء يقف مدى التطور فى فن الممثل الذى يقوم على قوة الشخصية وخصب المواهب ، ثم على التجارب التى تتمخض عنها الممارسة ولكن من غير أن تساندها وتثقفها دراسة علمية منظمة ودقيقة لفنون المسرح .

تأميم المسرح :

وفى أواخر عام ١٩٣٥ وقع حدث يعتبر الأول من نوعه فى تاريخ المسرح المصرى فقد بدأت الدولة بتأميم ناحية من المسرح ، اذ شكلت (الفرقة القومية) باعانة مالية ثابتة تصرف لها كل عام ، وباشراف من جانب لجنة من كبار الادباءوالمهتمين بالمسرح ، فرقة تمثيلية تضم انبه العناصر التى كانت مبعثرة بالفرق التمثيلية المختلفة ، ويديرها اديب كبير له المام واسع بادب المسرح وشئونه ، وهو الشاعر الكبير الاستاذ خليل مطران . ولم يختر هذا المدير ممثلا كبيرا حتى لا تدفعه غيرة المهنة الى أن يتنازل زملاءه منازلة غير مشروعة .

وقيام هذه الفرقة كان له معنى آخر وتأثير آخر غير المعنى المباشر لقيامها ، وهو قيام ديمقراطية حقة فى نظام الفرقة بعد القضاء على الزعامة الراسمالية التى كانت تسود الفرق التمثيلية ، وبعد دفع الاقطاع الذى كان يباشره مدير الفرقة بأن تكون له كل المغانم ، ولأعضاء الفرقة كل المغارم ، وذلك باعتباره صاحب الفرقة ، ومديرها وممثلها الاول ، وصاحب النصيب كله فى احتكار الأدوار الرئيسية له ، وفى الاستئثار بالدعاية .

ذلك المعنى الآخر الذى اقصده ، هو أن قيام هذه الفرقة ، قضى على (عبادة الفرد) فى المسرح من جانب الممثلين والجمهور على السواء .

كان أكثر الممثلين يرون فى مدير الفرقة ، القائد والزعيم الجدير بالاحترام وما فوق الاحترام . أو هم يروضون أنفسهم على أن يروا فيه هذا أو يتظاهرون به ، وهو اضعف الايمان ، ليضمنوا مصدر رزقهم .

هذه الحال كان من شأنها أن تولد نزعة تدفعهم — من غير وعى — الى أن يحذوا حذو هذا المدير فى مفهومه للمسرح ، وفى أسلوبه فى الاداء ، أو أن يمالئوا وجهات نظره فيما تقدم . وفى هذا وذاك ، ما يصرف عن الاجتهاد ، ويقضى على توليد أسلوب جديد ومفهوم حديث .

ومن هنا تأتى أن جميع أساليب الاداء التمثيلى ومدارسه كانت تصدر عن مديرى الفرقواصحابها باستثناء روزاليوسف .

اما من ناحية الجمهور ، فقد كان اكثره يرى فى مدير الفرقة اقدر الممثلين ، والجدير بالاحترام والاعجاب كله ، وان ما يصدر عنه انما هو الفن الرفيع وان ما عداه دون هذا . ويقع احيانا ان يكون الأمر عكس هذا ، ولكن ما اسرع الوهم بين هذا وذاك ، ومرجع هذا الوهم ان مدير الفرقة يقوم بالادوار الاولى فى جميع المسرحيات وان اسمه يتصدر الاخبار فى الصحف ، ويظهر بالخط العريض فى جميع الوان الدعاية .

ان مديرى الفرق التمثيلية هم الذين يصنعون الجمهور فى سواده الاعظم وهم الذين يصنعون ايضا النقد المسرحى فى اكثر نتاجه الذاتى .

وكان من آثار تأميم المسرح انه بدأ يقضى على هذه الأسطورة ، ليقوم مكانها نظام جديد كان له أثره فى تطوير فن الاداء التمثيلى بعد أن تخلص من مفاهيم مديرى الفرق ، لفنون المسرح .

ديمقراطية الاداء التمثيلى

اصبح الممثل وحدة ذات كيان بعد ان اخذت اقطاعية مدير الفرقة فى الزوال بتأميم المسرح .. صار الممثل (مواطنا) ذا حقوق فى عالم المسرح ، يعيش حياته فيه ، ويتحكم فى مصيرها ، اذا كان على اهلية لهذه الحياة وصاحب طموح .

وبدات مرحلة انتقال جديدة فى فن الاداء التمثيلى ، انتقال من النزعة الاقطاعية الفردية الى النزعة الديمقراطية الجماعية .

كان مدير الفرقة فى عهده الاقطاعى يحمل بطريق غير مباشر جميع من يمثلون معه على ان يدوروا فى فلكه ، ويلفوا على محوره ، ليؤلفوا هالة يسطع هو وسطها ويتألق ، وكان يقع احيانا ان يكون مدير الفرقة من معدن غير قابل للتألق ، فاذا بالهالة تنهار ، واذا بالمعدن باق فى صدئه منطفئا لا يضيء .

كانت انانية مدير الفرقة تدعو اعضاء الفرقة الى ان يكونوا انانيين بدورهم ليثأروا لانفسهم ، فاذاهم يصبون انانيتهم على من دونهم فى المرتبة ويحاولون انتزاع التفات الجمهور اليهم على حسابهم ، وصار اهتمام الممثل بدوره ، يتوقف على أهمية الدور ووزنه وعدد عباراته ، فاصبح كل ممثل يحارب الآخر ليكون له الوزن الثقيل من الأدوار ، وغدت الادوار الصغيرة بالمسرحيات ، لا تؤدى بالعناية الواجبة .

صاحبت هذه الظاهرة المسرح المصرى منذقيامه واثرت فى انتاجه ولم يكن عجبا أن الاداء التمثيلى فى اكثريته كان يشكو التفكك وعدم التناسق والتقارب فى المستويات .

ولا ادعى ان هذه الظاهرة لم تكن موضع نظر فى المراحل السابقة من جانب المخرجين المسرحيين ذوى الضمائر ومن بعض النقاد الذين سبقوا زمنهم من حيث اتساع أفقهم الفنى ، ولكنى أقول أنه كان من العسير معالجة هذه الحال معالجة موضوعية والقضاء عليها فى الأكثرية الغالبة من العروض المسرحية ، لأن الوعى المسرحى كان متأثرا باقطاعية مدير المسرح وبارستقراطية عصر ما قبل ثورة ١٩١٩ ثم شيء آخر ..

لقد أخذ فن الممثل ، وقد احس كيانه وذاتيته ، يتحرر بعض الشيء من العوامل النفسية التى كانت تحول بينه وبين الاشباع والانطلاق فى ابتداعه الفنى وبعبارة أخرى — صار الممثل اكثر جرأة فى منواله ، وأعمق اصالة بعد ان خرج من ظل اقطاعية مدير الفرقة .

وقد ساعد على ما تقدم ولا شك ارتفاع المستوى الثقافى والعلمى العام ، ثم تلك الكشافات الجديدة التى اطلقت اضواءها فى جوانب القطاع المسرحى ، وهى البعوث الفنية التى أرسلتها الدولة لتلقى أصول فنون المسرح وعلومه فى مسارح أوروبا ومعاهدها وقد رجعوا من الخارج .

مما تقدم تتألف ملامح المرحلة الرابعة لفن الممثل المصرى .. وهى ملامح اخذت تتبلور خلال العقد الرابع من هذا القرن ثم خطت الى ما يلى هذا العقد وذلك بتأثير عوامل اخرى .

الميكروفون .. صاحب الجبروت .

وأول هذه العوامل هى السينما الناطقة والاذاعة .. والميكروفون — الحديد الناطق — هو الاداة الرئيسية فى الاثنين .

ان ممثلى وممثلات المسرح هم عماد السينما والاذاعة .

والاداء التمثيلى فيهما يفترق عن مثيله فى المسرح باليسر فى الالقاء وبالاقتصاد فى المؤثرات الصوتية ، وبالتركيز فى كل شيء يبدر من جانب الممثل ، لأن الميكروفون هو العدو الأول للمبالغة فى ابراز الصوت ، والاشباع فى التعبير الصوتى .

ولأن عدسة الكاميرا فى السينما تشيح بوجهها عن الممثل الذى لا يقتصد فى اشاراته وايماءاته ، كما تكشف كشفا واضحا عن مقدار امتلاء الممثل امتلاء صحيحا بانفعالات دوره ، وملامح شخصيته وتفضح سطحيته .

وكانت النتيجة الحتمية لما تقدم ، أن تأثر فن الممثل المسرحى بمقتضيات السينما والميكروفون ، فأصبح الاداء ، طابعه العام ، اكثر طبيعية وأوفر حيوية ، واقل زخرفة واعمق انسانية .

اختفى نهائيا ، أو كاد ، عهد التأثير على الجمهور بجهارة الصوت وحلاوة النبرات ، وغرابة الاشارة والايماءة ، واصبح الممثل يعنى بدرس دوره فى عوامله النفسية قبل أى اعتبار .

وهكذا قام توازن ملحوظ بين الخلق الفنى لشخصية الدور وبين ادائه كلاما واشارة وحركة .

المعهد العالى للتمثيل :

وساعد على اخصاب تربة هذه الاتجاهات انشاء المعهد العالى لفن التمثيل عام ١٩٤٤ كما اضفى صبغة العلم على فنون المسرح لأول مرة .

وشرع المعهد يقدم دراسات نظرية وعملية على اوسع نطاق فى فنون المسرح ، ولم تقتصر مهمته على تخريج الممثلين والممثلات ، بل تجاوزها الى تخريج من يعملون فى المسرح بأقلامهم ، كتابا ونقادا ومؤرخين بعد دراسة تطول اربعة أعوام وكلهم أتم دراسته الثانوية قبل التحاقه .

وبهذا يعتبر قيام المعهد حجر الزاوية فى تطور مسرحنا فى مرحلته القائمة .

ان خريج المعهد يؤلف الممثل او رجل المسرح ، الذى يجتمع فيه المستوى التعليمى العالى الى ثقافة المسرح وعلومه وبالمؤهلات التى صقلتها ونمت طاقاتها دراسات علمية وعملية فى فنون التمثيل .

وقد سبق أن أشرت فى أول هذا البحث الى أن فن الممثل ، شأنه شأن سائر الفنون ، لا تغنى فيه الموهبة عن التعلم ، ولا التعلم عن الموهبة ،فالمفروض ان هذا المعهد لا يخرج العباقرة ، ولكنه فى ابسط نتائجه ، يعمل على ايجاد (مستوى) ثقافى وعلمى وفنى لمن يحترفون المسرح .

وأول ما يخرج به الممثل ، وقد أتم دراسته هى عقيدة أن يكون ابن نفسه فى فنه ، وليس صدى لغيره ، ولا مقلدا .

وأول ما يتعلمه هو أن المسرح مجال يكون فيه الفرد للكل ، والكل للفرد ، وأن روح الجماعةونزعة التعاون المشترك ، تؤلفان عنصرى الحيوية والاتقان فى فن الممثل فى افقه العالى .

وبين هذا وذاك مما سبق ذكره ، تتجلى خصائص فن الممثل فى هذه المرحلة .

المرحلة القائمة :

وهى امتداد طبيعى للمرحلة السابقة معالمؤثرات التى ستنسجها ثورتنا الكبرى ثورة ١٩٥٢ ، وهى مؤثرات ستعمل على تعميق مفاهيم ما حققه فن الممثل فى مرحلته السابقة .

وثورتنا قضاء على الاقطاع والاحتكار ، وقضاء على الاستعمار والظلال الأجنبية واعلاء للطابع المصرى العربى ، ثورتنا تقارب بين الطبقات .. شعارات آثر شعارات ، تتابعت بحكم الأحداث ، وبما حققته الثورة من اهداف ثم تبلورت هذه الشعارات فى النهاية الى الشعار القائم ، وهوشعار يتألف من ثلاث كلمات (وحدة .. حرية .. اشتراكية) .

ومن مضمون كل كلمة من كلمات هذا الشعار سيقوم المؤثر الذى يطبع فن الممثل بطابعه .. سيستوثق الارتباط بين عناصر فن الممثل ، وبين عناصر الاخراج المسرحى فى سبيل اعلاء الوحدة الفنية التى تسود الانتاج المسرحى كله ، وسيتأصل معنى الحرية ، بالانطلاق من اسار الموروث الردىء فى تقاليد مسرح قام على غير علم ولا ثقافةوسيزداد الروح الجماعى رسوخا فى الاداء التمثيلى العام .

التليفزيون :

ومع الثورة قام التليفزيون ، وهو من السينما والاذاعة فى وقت واحد ، وتأثيره المباشر على فن الممثل من الناحية الفنية والحرفية ، لن يضيف جديدا على ما اخذه فن الممثل من السينماوالاذاعة وان كان سيزيد من سطوة هذا التأثير عليه .

الا ان هناك ظاهرة ملحوظة الآن فى فن الاداء التمثيلى فى هذه المرحلة .

وتتلخص هذه الظاهرة فى ان فريقا من الممثلين يحاول المروق من قيود المدرسة التى أخذ عنها أسلوب ادائه التمثيلى ، فى حين ان فريقا آخر —والفريقان من جيل الثورة — ينزع الى التحللمن القيود الفنية والقيم المسرحية الخاصة بفن الممثل بدعوى أن كل شىء يبدل من أوضاعه ومن قيمه بفعل الثورة ، وهم يغمزون الى الفن التجريدى فى الفنون التشكيلية والى الشعر الذى تمرد على الأوزان وعلى عمود الشعر القديم .

والفريقان يركبان الشطط ولا شك ، لأن الثورة لم تجعلنا بعد نمشى على أيدينا بدلا من ارجلنا .. والتحرر غير التحلل .

وان وراء الفن التجريدى والشعر المتمردأوضاعا وقيما .. ومع ذلك فهذا الشطط دليل حيوية ولا شك ، وبشير ينبىء بأن فن الممثل يمربمرحلة دقيقة ، شأن جميع مرافق الحياة الاجتماعية وهى مرحله تعدد وجهات النظر ومحاوله التوليد ، والفصل النهائى بين فن الممثل وبين (روح القطيع) التى كانت تسودنا فى أكثر نواحى الانتاج الأدبى والفنى .

على ضوء ما تقدم يتضح ان فن الممثل المصرى قد ماشى سنة التطور والتقدم وان كل مرحلة من مراحل تقدمه كانت تحمل طابع عصرها فى مزاجه العام .

والمزاج العام ، هو ما تكون عليه الجماهير ، من حيث رهافة الذوق ، ومفاهيم الفنون ومقاييس الجمال ، ومضامين الأدب .

والمزاج العام لا بقاء له على حال واحدة ..

ولو ان ممثل المعهد القديم أتيح له ان يشاهد فن الممثل اليوم ، لاستغفر الله له ، وهمس فى اذنه بنصائح ، لو اتبعها ، لضحك منه جمهور اليوم .

ان فن الممثل تعبير صادق عن مزاج الشعب ، وفن الممثل كذلك ، اكبر دليل على مبلغ تعمق الشعب فى أغوار نفسه ، وابعاد الحياة عامة .

أوجست ستاندبرج

وأثره في الاتجاهات المسرحية الحديثة

بقلم دريني خشبة

يسر (المجلة) وهي تقدم هذا العدد الخاص بالمسرح ان تنشر هذا البحث القيم الذى كتبه المرحوم دريني خشبة قبل وفاته باشهر قليلة ولم ينشره، كتحية منها لذكرى هذا الرائد الكبير واشادة بجهوده فى خدمة ثقافتنا المسرحية ترجمة وتاليفا وتدريسا ٠

كثير من الكتاب تتردد فى أعمالهم الأدبيه ــ سواء تعمدوا ذلك أو لم يتعمدوه ــ أصداء من حياتهم ، ولمحات من التجارب التى مروا بها ٠ وهذه الأصداء واللمحات تتفاوت قوة وضعفا ، وكثرة وقلة فى أدب هؤلاء الكتاب ، لكنها فى المسرحيات والقصص والتراجم والمقالات التى أنشأها الكاتب السويدى الخالد أوجست ستر ندبرج (١٨٤٩ ــ ١٩١٢) تكاد تكون سمة غالية ، بل تكاد تكون ظاهرة عجيبه لا يشاركه فيها الا عدد قليل جدا من الكتاب فى تاريخ الأدب كله قديمه وحديثه ، غربيه وشرقيه ٠ ولعلك لا تعجب اذا وقفت على أطراف من حياة أوجست ستر ندبرج ان يكون أدبه كذلك ٠٠ أعنى أن يكون أدبه مرآة لتلك الحياة العجيبه البائسه المعذبة التى كانت ثمرة لسلسلة سوداء من الآثام والأوزار التى وقع فيها أبوه وأمه٠٠ هذان الأبوان اللذان أكلا الحصرم، وتركا أبناءهما يضرسون ، كما قال السيد المسيح٠ وقد ضرس ستر ندبرج بالفعل ، وضرس معه اخوته ٠٠ بل تعذبوا وماتوا ٠٠ أما أخوهم هذا الاديب العجيب ــ أوجست ــ فقد ضرس ٠٠ لكنه استطاع أن يغالب تلك الآثام والأوزار ، ويغالب معها آلام الحياة والمجتمع والطبيعة واوجاعها ، وأن يصبر فى هذه المعركة الحامية بينها وبينه ، وأن تكون نتيجه تلك المغالبة هذه الكنوز الزاخرة من المسرحيات والقصص والتراجم والمقالات التى عكس فيها ستر ندبرج أوزار الآباء وسقطات الأمهات ٠٠ ونجاسات المجتمع وأرجاس الطبقه الأرستقراطيه ، وتعاون الطبيعة والجنس على ايقاع الهزيمة بالنفوس المريضة من أهل تلك الطبقة التى أضعفت اللذاذات ارادة الكثيرين من أبنائها فاصبحوا مصدر شر للبشرية كلها ٠

لقد كتب ستر ندبرج طائفة كبيرة من القصص التى تشبه التراجم ، وترجمه حياته هو بالذات ٠٠ فكان يصف نفسه بأنه : « ابن الأمه » أو « ابن الخادمة » الذى ولدته أمه بعد أن عقد عليها أبوه بأشهر قلائل ٠٠ وأنه لم يكن الطفل الأول الذى يولد لأبيه على هذه الصورة من صور السفاح ٠٠

بل لقد كان الابن الثالث لهـــذين الأبوين ٠٠ أما الاثنان الأول والثانى فقد رحمهما الله بالموت ، اذ هما طفلان صغيران ، كما رحم الله له اخوة كثيرين بعد ذلك ، وان تبقى من هؤلاء الاخوة ثمانية أطفال ذاقوا من العوز والحرمان وشظف العيش ألوانا ٠

لقد كانت والدة أوجست فتاة ضائعة ، بل بنتا من بنات الهوى تشتغل ندمانة فى حان للشراب ٠٠ ومن الستر أن نقول أنها كانت ساقية ثمة ٠٠ وقد اتصل بها أبوه وكان الذى كان ، وبالرغم من ثورة أسرته فقد عقد عليها لشدة هيـامه بها ٠٠ وهكذا تم هـــذا الزواج غير المتكافىء ٠٠ وهكذا بدأت سلسلة الأحزان فى حياة الكاتب العظيم الذى قصم الفقر ظهر أبيه ، وأثقلته مصائب المـــوت ورزايا الولادة فى طفل بعد طفل ، حتى اذا أغمض المـوت عينيه عن الأطفال الثمانية الباقين ، تكدست الأسرة البائسة فى مسكن ذى غرفات ثلاث يرفرف عليها الجوع ، ويترصدها المرض ، ويهرأ أبدان ساكنيها برد الســويد القاتل ٠

وذهب الطفل سترندبرج الى المدرســـــة فكان الجميع يتحاشونه ٠٠ لقد كانوا يعرفون من هو ٠٠ حتى الأساتذة ــ جزاهم الله ــ كانوا يغضون الطرف عنه ، بل كانوا يغمزونه أحياناً ، وكان هذا الجو الموبوء المجرد من الانسانيه يملأ نفس الطفل سخطا ، بل كان هو البـــذرة الأولى التى نمت فأصبحت كراهية شديدة للمجتمع ٠٠ وللناس ٠٠ وللبشرية ، ثم للمرأة قبل كل شىء وبعد كل شىء ٠٠ أليست امه الجارية الغانية هى سبب ما هو فيه من بلاء !

لا راحه فى البيت ٠٠ واختناق فى المدرسة ٠٠ بل مرارة فى كل خطوة ، وحسرة فى كل زفرة ٠٠ وألم دفين يعصف بأعمـــاق تلك النفس المعـــذبة الجريحة ٠

ومع ذلك فقد تضاعفت آلام الفتى عندما توفيت أمه وهو فى الثالثة عشرة ، ولعله لم يحزن لموتهـــا بقدر ما سخط على أبيه ٠٠ هذا الوحش ٠٠ الذى تزوج من فتاة من النوع نفسه ولما يمض على وفاة زوجته السابقة بضعه اشهر ٠٠ لقد أصبـــح المنزل جحيما بعد أن كان دارا للاحزان !

وبلغ الثامنه عشرة فالتحق بجامعة أبسالا Uppsala واستأجر غرفة فوق سطح أحد المنازل ليهلكه فيها البرد ويضويه الجوع وتعذبه ســمعه الأم ووخامة المنبت ، فلم يحتمل من الدراسة الجامعية غير فترة واحدة ٠٠ أى نصف عام اضطر بعده الى التماس الرزق باحتراف مهنه التعليم فى المدرسه الثانوية التى امتلأت فيهــــا نفسه بكراهيه البشر اذ هو تلميذ ٠٠ ولقى هناك من جديد نفس المعاملة ونفس المقاطعه وغض الشـأن وهوان الزماله ٠٠ وممن ؟ ممن لم يكونوا أكفاء لحل سيور نعليه ــ كما قال يوحنا المعمدان فى السيد المسيح !

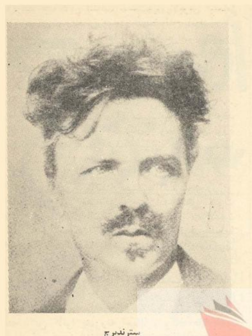
من هنا أصبح أوجست ستر ندبرج رجلا ممرورا عصبيا ناقما على النـاس ، ضائقا ذرعا بالوســـط الذى يعيش فيه ، خصيما لكل مجتمع يتصل به ٠ انه يرى نفسه أعظم بما لا يقاس من كل فرد فى هذا المجتمع المتعفن الذى يتظاهر أهله بالعفـــاف والصون والطهر ، وهو فى صميمه مجتمـــع نجس متعفن ، يحمل كل فرد من أفراده ، ولا سيما الطبقة الأرستقراطيه منه ، مســـــتنقعا من الأدران التى تصيب بالطاعون كل شىء !

وكان داء العظمة هذا يزداد ويستفحل فى نفس الفتى يوما بعد يوم ، وكان يبحث له عن متنفس يفرج به عن همومه بارسالها صورا يصبهـــا من حميم على رؤوس المجتمع ، فلم يجد ملجـــآ الا الى قلمه ٠٠ ومن ثمة بدأ ينشىء التمثيليـات القصيرة التى أخرج به منها المسرح الملكى فى ســـتوكهولم قطعتين شهد الثانيه منهما ــ واسمهـا « طريد القانون The outlaw » ــ الملك شارل الخامس عشر ملك السويد فأعجب بها ، ومنح مؤلفهـا معاشـا استعان به أوجست على مواصلة دراسته الجامعية ، لكن سوء البخت لم يغمض عينه عنه ، فتشاجر مع أساتذة الجامعة من جراء اهماله دروسه لاشتغاله بالأدب . ثم توفى الملك فانقطع عنه معاشه ، واضطر الى التسكع فى الحياة من جديد والتخبـــط فى ميادينها المختلفة فدرس الطب ، واحترف التمثيل وعمل فى الصحافة ، ثم لم يجـــد بدا من اعتزال العالم والانقطاع فى احدى الجزائر المهجورة فى بحر البلطيق لكى يتفرغ للكتابة ٠ وكاد فشل مسرحيته الرومنسية التاريخيه « الأســـتاذ أولوف ــ أو ــ أولاف » التى كتب لها النجاح فيما بعـد ، يقضى على آماله فى المستقبل الأدبى الذى كان يحلم به ، لولا أن تبسم له الحظ فالتحـــق بوظيفة فى دار الكتب الملكيه حيث تفرغ للقراءة والكتابة ودراسة الفلسفة ، وحيث حاول تعلم اللغة الصينية ٠ ووقع فى غرام سيرى فون اسين زوجه بارون طلقهـــا بسبب هذا الحب ٠٠ وكان حبا اذكى فى نفســـه كوامن الشجن فتزوجها وفتح له باب الكتابة على مصراعيه ، فكتب عددا من القصــص ، ثم صـــدر كتابه : « الشعب السويدى » الذى أصبح ــ بعـــد

الانجيل – كتاب السويديين المقدس الثانى . ثم عاد الى المسرح بعد نجاح تمثيليته «الأستاذ أولوف» فكتب عددا من التمثيليات الرومنسيه والأسطورية التى ظهر فيها أثر التفاعل بينه وبين القطب الآخر للمسرح الحديث « هنريك أبسن » ولا سيما فى مسرحياته الرمزيه .

وحينما اطمأن الى أن الأدب أصبح مصدر رزقه استقال من وظيفته بدار الكتب ، ورحل الى سويسره ليكتب طائفة من القصص القصيرة التى صدرت فى مجموعه بعنوان «المتزوجون Married فضح فيها تقاليد الزيجات الحديثة بأسلوب صارخ كان سببا فى تقديم الناشر الى المحاكمه لكن سترندبرج حل محل الناشر وكسب القضية ، ثم صدر الجزء الثانى من المجموعة سنة ١٨٨٦ فكان تشهيرا بالمتزوجين أشد وطأة من المجموعة الأولى . وتعد أقاصيص المجموعتين الأساس الذى ترتكز عليه جميع مسرحيات سترندبرج ، وخلاصة فلسفته القائمة على المذهب الواقعى المتطرف Ultra-Realism وزبدة المذهب الطبيعى ، وأن خالف الطبيعيين فى أشياء سنذكرها فيما بعد ، ثم التحليل النفسى عن طريق كشف الستار عن خبايا النفس وتجريدها من أغلفة النفاق التى تغطيها بها التقاليد وآداب المجتمع ، ثم معاداة المرأة والاشتداد فى تلك العداوه بصورة ليس يخفى أن سترندبرج كان يرد بها على موقف معاصره ابسن المنافح عن المرأة وأول من طالب لها – عن طريق المسرح – بحريتها واستقلالها التامين فى العصر الحديث .

وسترندبرج بطريقته فى التحليل النفسى، وكشف خبايا النفس كان من رواد المذهب التعبيرى الذى يعنى أشد ما يعنى بتعرية النفوس وسلخها من كل ما يحجبها من أغشية النفاق التى نسميها تقاليد المجتمع ومعتقداته وآدابه . أما نظرته فى معاداة المرأة فلبابها ما يعتقده من وجود تلك المعركة القديمه الأزليه بين الرجل والمرأة جريا وراء السلطة المطلقة التى يحاول كل منهما أن تكون له وحده .. تلك المعركه التى يزيدها اشتعالا تحرير المرأة ومنحها كل سلطات الرجل وحقوقه ، الأمر الذى يزيد ارادة المرأة صلابة ويجعلها أقوى من الرجل وأشد ضراوة لأنها أجرأ منه وأقل تهيبا وأكثر استهتارا !.. ولعل كاتب الأدب المكشوف د. هـ. لورانس كان تلميذ سترندبرج فى اعتقاده بأن أحد الزوجين يجب أن يكون السيد فى أمور الزواج ، وأن الرجل هو الذى يجب أن يكون هذا السيد لسبب مهم جدا ، هو أنه أقل اساءة لاستعمال حقوقه فى هذا الصدد من المرأة !


سترندبرج

وليس د. هـ. لورانس فقط هو الذى تأثر بتحليلات سترندبرج وآرائه الجريئة فى كشف الغطاء عن النفس الانسانيه والخوض فى معارك الجنس وأثرها فى حياة البشر ، بل ان سيد كتاب أمريكا المسرحيين « يوجين أونيل » هو أعظم تلاميذه فى هذه الناحية بخاصه ، ولعل أشهر مسرحيات أونيل التى عالج موضوعاتها على أسس من التحليل النفسى هى آثار من روح سترندبرج وقبس من ناره !

ان الاجماع يكاد ينعقد على أن ابسن (١٨٢٨ – ١٩٠٦) هو رائد المسرحيه الحديثة فى العالم كله .. ونحن لا نمارى فى أن الصدى الشديد الذى تركته مسرحيات ابسن الاجتماعية فى أسماع الدنيا بأسرها كان من القوة بالقدر الذى صرف الناس الى حين عن زميله ومعاصره السويدى سترندبرج .. ذلك الكاتب الذى لم يشغل نفسه بالمجتمع الفاسد الذى انشغل به ابسن فكرس نفسه لمعالجة قضاياه ومشكلاته وعلله الاجتماعية فى دنيا الأخلاق والمعاملات ، وأثر ذلك كله فى الفرد ثم فى الجماعات .. بل راح – أى سترندبرج – يتخصص فى استنكاره أغوار النفس الانسانية ، وفضح أسرارها ومتابعة ما تنطوى عليه من انحرافات هى – فى رأيه – التى ترسم الطريق

لهذه النفس ، وهى التى توردها مهالكها آخر الامر، ومن ثمة تورد المجتمع كله مهالكه . ومن هنا كانت مسرحيات ابسن الاجتماعيه مسرحيات أفكار ومشكلات عامة يهاجم فيها المجتمع الذى يعيش فيه بغيه اصلاح الفرد .. ثم اصلاح المجتمع بعد ذلك ، على أن يتولى المجتمع أصلاح نفسه بنفسه اذا صلح أفراده .. اما ستر ندبرج فيأخذ الطريق المعاكس.. انه يبدأ بالفرد نفسه فيتسرب الى أغوار نفسه ليجلوها أمامنا على حقيقتها ـ فيما يرى هو ـ انه يتناول المشكلات الخاصه .. آفات الذات التى لا تكاد تختلف فى نظر ستر ندبرج من جيل الى جيل .. انها آفات جربها هو بنفسه .. ولاحظ أن معظم من عرفهم واحتك بهم قد جربوها ومروا بها.. وأن جيل الأجداد قد بلا حلوها ومرها كما بلا حلوها ومرها الأبناء والأحفاد.. وعلى هذا فهى عنده آفات أبديه مردها الى الفطرة الانسانية .. تلك الفطرة التى كان يؤمن ايمانا شديدا بأن أقوى العوامل التى تسيطر عليها وتتحكم فيها وتوجهها عاملا : الجنس ، والجنس فى أبشع صوره .. ولنكن صرحاء فنقول : الشهوة الجنسية ثم : حب السيطرة .. سيطرة أحد الجنسين على الجنس الآخر .. والأخبث دائما فى هذا الصراع الجنسى ـ فى نظر ستر ندبرج ـ هو المرأة .. عدوه اللدود. وان يكن هو فى الواقع عدوها اللدود .. فى حين كان ابسن صديقها الوفى والمنافح عنها ، والمطالب لها بحقوقها ، لأنها ـ فى رأى ابسن أيضا ـ مصدر الالهام ومهبط الوحى ، والصدر الحنون الذى يلتمس فيه الرجل الدفء والحنان والسلوان .

ونحن لا نشك فى أن ستر ندبرج كان رائدا فى مسرحياته وقصصه الجنسية وأنه ـ هو والكاتب الألمانى فرانك ودكند (١٨٦٤ ـ ١٩١٨) والكاتب النمسوى آرثر شنتزلر قد سبقوا جميعا العالم النمسوى سيجموند فرويد (٢٨٥٦ ـ ١٩٣٩) الى كثير من نظرياته النفسية (السيكلوجيه) التى أدارها على الجنس بطريقته العلميه الصرفه ، وتحليلاته النفسيه الرائعة .. سواء صحت هذه النظريات أو لم تصح .. علما بأن كتب فرويد التى صال فيها وجال لم تظهر الا منذ سنه ١٩٠٩ فسنة ١٩١٠ ثم ١٩١٤ ثم فى سنة ١٩١٦ (كتابان) ثم فى ١٩١٨ ثم ١٩٢٢ ثم ١٩٢٧ ثم ١٩٣٠ وظهرت آخر كتبه سنه ١٩٣٩ .. فى حين ظهرت جميع قصص ومسرحيات ستر ندبرج قبل جميع تلك الكتب .. وكذلك معظم مسرحيات ودكند الجنسية الجريئة ومعظم مسرحيات شنتزلر التى كانت تحليلا قصصيا ومسرحيا بديعا لما يحفل به عالم الجنس من مشكلات . بل نحن لا نشك فى ان هؤلاء الثلاثة الكبار فى تحليلات الجنس وعرضها من نوق خشبة المسرح ـ وفى كثير من القصص ـ كانوا أساتذة فرويد نفسه وأساتذة من نحا نحوه فى هذا الميدان .

ونعود الى ابسن وستر ندبرج لنقول ان شهرة ابسن التى طغت على زميله السويدى العظيم فأخملته حينا ، قد أخذت الان تنحسر وتعود الى مكانها الصحيح فى رأى كثيرين من أساتذة تاريخ المسرح .. كما أخذ الكاتب السويدى الخالد يسترد مكانته اللائقه به كأعظم أستاذ يدين له الكتاب المسرحيون المحدثون باتجاهاتهم الريادية الحديثة الجريئة الشائقه فى مجاهل النفس الانسانية والضرب فى متاهاتها وتحليل غرائزها وعرضها على الأنظار عاريه مكشوفة فى مسرحيات خالدة لا يمكن أن تموت ولا يمكن ان تصبح : « قديمة » ، كما أصبحت مسرحيات كثيرة لابسن : « قديمه » وغير ذات موضوع ، لأنها كانت تتناول موضوعات اجتماعيه كانت معدودة : « مشكلات فى زمانها » ثم لم تعد اليوم من المشكلات فى شىء .. كمشكله حقوق المرأة والمطالبة لها بقسط أوفى من الحرية .. ومشكلة الرأسمالية العفنه المستغلة وايثارها مصلحتها على مصلحه الجماعه .. ومشكلة جنايه الآباء على الأبناء بما اقترفوا من أوزار فى الماضى .. وغير هذه وتلك من المشكلات المعروفة التى هاجمها ابسن فى مسرحياته الاجتماعية ... هذه المشكلات قد انتهى فيها المجتمع فى معظم بلاد العالم الى حل .. وهى لم تعد تؤرق عيون الناس والمفكرين كما كانت تؤرقها فى زمن ابسن .. ومن ثمة فقد أصبحت ـ أو أوشكت أن تصبح ـ مشكلات قديمة وغير ذات موضوع .. ومن ثمة أيضا أصبحت مسرحيات ابسن الاجتماعيه ، أو كادت أن تصبح مرحيات قديمة ، لأن أبسن ـ العظيم مع ذاك ـ ربط نفسه فى تلك المسرحيات بمشكلات مؤقته اذا عالجها المجتمع ـ وقد عالج معظمها بالفعل ـ لم تعد مشكلات قط ..

ومن وجهة النظر هذه ضمن ستر ندبرج لمعظم مسرحياته الخلود .. فهو لم يربط نفسه بمشكلة مؤقتة أبدا ـ أو كاد أن يأخذ بهذا المبدأ فى معظم ما كتب فى الفترتين المباركتين من فترات نتاجه المسرحى الخصب . لقد عنى ـ كما قدمنا ـ بأسرار النفس الانسانية .. النفس الخالدة التى فطرت

على غرائز طبيعية عنيفة تولد كثيرا ولا تكتسب الا قليلا ٠٠ فراح يكشفها ويفضحها بطريقة وسط بين ما كان يفعله ودكند وما كان يفعله شنتزلر ٠

لقد كان ستر ندبرج يخالف **ابسن** مخالفة شديدة ويباينه فى كل شيء ٠٠ فهو لم يقيد نفسه بمشاكل المجتمع كما فعل ابسن ، وان كان ظاهر الكثير من مسرحياته يحمل طابع بحث هـــذه المشكلات ٠٠ وكان يفضل معالجه الروح ٠٠ ولا سيما روح الفرد ٠٠ أولا ٠٠ ثم تتجلى روح الجماعة بعـــد ذلك ٠٠ وطريقة ابسن جعلته واقعيا شديد التمسك بأهداب المذهب الواقعى حتى فى العنـــاية بتنظيم دقائق المشاهد وذكر مفرداتها وترتيب محتوياتها وحساب كل حركة تقوم بها شخصياته ٠٠ وهو قد اكتسب صداقة النساء فى أركان الدنيا بأسرها لدفاعـــه عنهن ومطالبته لهن بقسط أوفى من نصيب الرجال فى مجالات العمل والتحرر من التقـــاليد وحرية الفكر حتى فى الدين والأخلاق ٠٠ وابســـن الذى نشأ كاتبا وشاعرا رومنسيا كما نشأ كثيرون غيره من كتاب سكنديناڤيا وشعرائها ـ ومنهم ستر ندبرج نفسه ـ متـــأثرين فى ذلك بالموجة الرومنســية الحديثة التى كانت تغمر فرنسا وانجلترا وألمانيـا فى ذلك الوقت ـ لم يحـــاول أن يدخل ميـــدان التجريب من أوسع أبوابه كما فعل ستر ندبرج ٠٠ لقد كانت مسرحياته الأولى تصطبغ بجو صريح من الرومنسية التى تغلب فيها العاطفة مشوبة بغـــلاف رقيق من الرمزيه وظاهر عريض من الواقعيـــه ٠٠ ثم دخل جنة المذهب الرمزى وخرج منهـــا بقطعتيه الخالدتين « براند » و « بير جنت » ٠٠ وبذكريات كان يجعل منهـــا شيئا قليلا أو كثيرا فى مسرحياته الاجتماعية التى استبد به فيهـــا المذهب الواقعى الصارخ ٠٠ والذى كان يعـــالج به مشكلات عصره التى أصبحت مشـــكلات « قديمة » أو غير ذات موضوع فى زمننا ٠٠ أو سيصبح أكثرها هكذا بعد ربع قرن آخر على وجه التقريب٠٠ ثم عاد الى المذهب الرمزى الخالص فى آخر مسرحياته التى ختم بها حياته الفنية ، فى نهاية القرن التـــاسع عشر ٠٠ وانهار وانهيارا تاما بعدها ٠٠ فلم يكتب شيئا طوال ست أو سبع من السنين حتى توفى ســنه ١٩٠٦ تاركا فى الدنيا دويا شديدا ولغطا كبيرا وضجيجا يسود المحافل والمجتمعات فى كل مكان ٠

أما ستر ندبرج فكاد أن يكون عـلى النقيض من ذلك كله ٠٠ وهو لعنايته بتعمق النفس الانسانية ـ ولا سيما نفس المرأة ـ لم يكن يشغل نفســـه كثيرا بالمنظر المسرحى حتى قيل ان المخرج الماهر يمكنه اخراج معظم مسرحيـــاته ـ غير الرمزية والخيالية ـ بلا مناظر أو بأقل المناظر ضجيجـــا وكلفه ٠٠ وستر ندبرج بمعاداته للمرأة وموضوعاته الجنسية الصريحة ـ وان لم يبلغ فيهـــا صراحة ودكند ـ قد اكتسب عداوة النســاء فى كل زمان ومكان ٠٠ ولذلك أفزع منه المجتمع فى زمنه ٠٠ لأنه كان لا يزال مجتمعا محتشمـــا خجولا تحمر وجناته حتى للكلمة النابيه واللفظة المبتـــذلة ، فما بالك بالموقف المكشوف أو المشهد الفاضح !

ونحن وان كنـــا مع أبسن فى وفائه للمرأة من جميع الوجوه ، وان كنا لا نذهب مع ســـتر ندبرج فى معاداته لها ٠٠ لأن معاداة المرأة هى الســلبية الذميمه المطلقة فى الحياة ، نرى أن الطريق التى سلكها ستر ندبرج هى الطريق التى جعلته مسرحيا عالما متجددا وكاتبا تجريبيا واسع الأفق ٠٠ وهل أوسع من آفاق النفس الانسانية فى مجـــالات الخصـــومة التى تنشب بين الأزواج والمحبيـــن والمتنافسين فى ميادين الهوى وحب الســـيطرة وتنازع البقاء بعـــامه ٠٠ مدفوعين فى هذا وذاك بدافع الغريزة الجنسيه التى حاول فرويد فيمـــا بعد أن يجعلها ـ منذ الطفوله ـ مصدر التصرفات الانسانية كلها !

من هنا كانت تلك المذاهب المتعددة التى فرعها ستر ندبرج عن المذهب الواقعى ، والتى كان فيهـــا جميعا كاتبا رياديا يفتح الطريق الى فنـــون كتابية جديدة لمن يجيء بعده ٠٠ ولا سيما هذا المـذهب التعبيرى العجيب الذى يعنى أشد ما يعنى بتجريد النفس الانســـانية من جميع ما يسترها من غلالات التكلف والتصنع ، وتعريتها من كل ألوان النفاق الذاتى والاجتماعى ٠٠ وان كنا نلمس أحيانا اختلاط هذا المذهب فى مسرحيات ستر ندبرج بلفحـــات شديدة من المذهب الطبيعى ـ ولكن فى غير غثاثة الكتاب الطبيعيين وســـطحيتهم ـ ودون أن يقصر طبيعته على الفقراء والحقـــراء والمساكين وأبنـــاء السبيل وحثالة الطبقة الخامسة من البـــائسين والمستضعفين ٠٠ ودون أن يتلف فنه مثلهم بجعله فنا سائبا لا أثر فيـــه للحبكة ـ أية حبكة ـ ولا للرسالة ، أية رسالة ٠٠ وانما تجيء طبيعته من ادماج أبناء البيئة الواحدة ـ ســـادة وخدما ـ فى المسرحية الواحدة ثم تسليط الأضواء على خفـــايا نفوسهم جميعا ليتكشف ما فيها من خبـــائث ٠٠ وليرى الناس أن السيد لا يفضـــل الخادم لمجرد

كونه سيدا .. وأن من الخدم من يكونون أوفى لأمهم الطبيعة من أسيادهم .. لا لشيء .. الا لأنهم أقل منهم نفاقا وتكلفا واصطناعا . وهكذا نرى سترندبرج يستعين بفنه التعبيرى .. أو قل بواقعيته التعبيرية المشوبة أحيانا بأطراف من الرمزية ، وأحيانا أخرى من السريالية .. هذا أن لم تكن المسرحية كلها من مذهب بعينه من تلك المذاهب .



فى هذا المجال بالذات يختلف سترندبرج عن ابسن اختلافا كبيرا .. وفى هذا المجال أخذ سترندبرج ينال قسطا أوفى من التقدير مما ناله ابسن .. ذلك لأن الكاتب المسرحى الحديث لايكاد يجد اليوم عند ابسن — ولا سيما فى مسرحياته الاجتماعية — خميرة جديدة من خمائر التفكير ، أو ملهما حافزا يلهمه شيئا جديدا لمسرحية جديدة، وان افادته مسرحيات ابسن الالمام بالصنعة المسرحية الشكلية والتكنيك الكتابى البارع .. أما اذا رجع هذا الكاتب الحديث الى مسرحيات سترندبرج فى احدى الفترتين الخصبتين من فترات حياته المسرحية فانه لا يلبث أن يجد المنبع الصافى ذا الخرير والملهم الفائر بالحمم ايضا .. انه مكتشف ولا بد مصادر الالهام فى المسرحية الحديثة .. انه مكتشف النفس الانسانية التى اهتم بها شيكسبير اهتماما رومنتسيا .. فأرانا فى مسرحياته الخالدة أنفسنا ، وبهذا كسب لنفسه الخلود .. وهل استطاع شيكسبير أن يتجه هذا الاتجاه الا على ضوء تجاربه القاسية فى الحياة .. فما بالك بتجاريب ستردبرج ومحنه النفسية المبرحة ، وقياسه كل شيء وهو يكتب مسرحياته وقصصه بمقياس ما ذاق من مر الحياة وعلقمها ، الأمر الذى كاد يجرد مسرحياته من الموضوعية الخالصة ، لأنه انما كان يرى تجارب شخصياته فى مرآة نفسه ، ويعكسها على صفحة ذاته ، ويلتمس لها المادة من عقله الباطن المضطرب المشوش .. وماضيه المشحون بالالام والأحزان والمتاعب النفسيه ، منذ أن ولد ، بل من قبل أن يولد .. حتى آخر مراحل حياته .

•

ويذكر بعض مؤرخى ستربدبرج أنه تأثر فى منهاجه الفلسفى بالمؤرخ الانجليزى هنرى توماس بكل H. Th. Buckle (١٨٢١ — ١٨٦٢) صاحب الآراء والنظريات المعروفه فى تأثير الجو والتربة على أخلاق الناس وتصرفاتهم — وهذا مما يدين به الكتاب الطبيعيون فى القصة والمسرحية ، وهو ما سبق أن قرره اخوان الصفا فى رسائلهم ، وما أفاض فيه كاتبنا العظيم « ابن خلدون » فى مقدمته .

كما تأثر أيضا بزعيم الوجودية الدينية الفيلسوف الدانمركي « سورن آبى كيركجارد » Sören Aabye Kierkegaard (١٨١٣ — ١٨٥٥) الذى راح يناقض فلسفه هيجل الموضوعية القائمة على « الايمان والمعرفة والفكر والواقع » وينادى بفلسفته القائمه على « الحسم القاطع فى الأمور عن طريق الارادة الحرة التى تحدد علاقة الانسان الشخصية بالله » كما قررها ذلك الفيلسوف الدانمركى فى كتابه : Enten-Eller أو : « اما والا Either-Or » .. ولعل القارىء يذكر أن ابسن قد تأثر هو أيضا بزعيم الوجودية الأول حينما لقيه فى كوبنهاجن (مرتين) فأعجب به ورسم خططه الفكرية كلها على منواله .

ويقال ان ستربدبرج تأثر أيضا بالعالم والفيلسوف السويدى الأشهر امانويل سويدنبورج E. Swedenborg ١٦٨٨ — ١٧٧٢) صاحب البحوث والكتب العلمية والفلسفات الروحية التى تأثر بها بليك وكولردج ، والذى فسر الكتاب المقدس وعلق على المعتقدات المسيحيه تعليقات تركت دويا كبيرا فى العالم المسيحى كله.. ولعل تاملات سويدنبورج الروحية هى التى الهمت ستربدبرج مسرحياته الروحيه الحالمة التى شطح فيها خياله فترة ما على ما سوف نعرض لبعضه فيما يلى .

ومن الناحيه الأسلوبية أو الشكلية الادبية تأثر ستربدبرج عن طريق القراءة بالشاعر الانجليزى بيرون — ذلك الاباحى المتهتك الجرىء ، كما تأثر بشيلر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) وأوهلنشليجر (١٧٧٩ — ١٨٥٠) الشاعر الدانمركى الأشهر .. واذا عرفنا نزعه هؤلاء الكتاب والشعراء الرومنسيين الثلاثة ، أدركنا سر هذه الصبغة الرومنسية التى تأثر

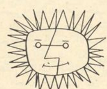
بها ستريندبرج فى صدر شبابه ، والتى كانت تتجلى فى كثير من مسرحياته التاريخيه والروحيه الشهيرة ٠٠ واذا كان الشىء بالشىء يذكر ، نقرر أنه تأثر - وبلا أدنى ريب - برومنسية ابسن ورمزيته أيضا وذلك قبل أن يتفرغ ابسن لمسرحياته الاجتماعية ٠

والثابت أن ستريندبرج قد دخل فى الخمسين من عمره تقريبا مستشفى للامراض العقلية لمعالجة نوبة من نوبات اضطراب الأعصاب أصابته وظهر تأثيرها فيما كان يتسم به من انفصام شخصيته ٠٠ تلك السمة التى كانت واضحة بل صارخة فى كثير من مسرحياته الواقعيه التاريخيه ومسرحياته الخياليه الحالمة ٠٠ والظاهر أن فشله فى الزواج ثلاث مرات ، وما ذاقه من النكد المنزلى فى زيجتيه الأوليين بخاصه ، هو الذى مزق أعصابه على هذه الصورة التى أدت الى الجنون ٠٠ وهو ما كاد يحدث ليوريبيدز ، فخر شعراء المسرح اليونانى وما جعله عدوا للمرأة كذلك ٠٠ وهذه الاصابة بالجنون هى التى تفصل بين الفترتين العظيمتين فى حياة ستريندبرج ٠

ولكن ٠٠ الى أهم مسرحياته نعرضها عرضا سريعا لتجلو لنا المزيد من عقليته المنفصمة تلك ، ومن موقفه من المرأة ذلك الموقف الذى يرد به على ابسن ويحاول فيه الحد من حرية المرأة وعدم السماح لها بترك حبلها على غاربها والا أفسدت العالم كله ، ثم تصويره للحب تصويرا جنسيا مختلف الألوان متفق المرامى ٠ وسنمر بمراحل مختلفة فى حياته من خلال هذا العرض ٠

ولعل مسرحيته « طريد العدالة أو الخارج على القانون The Outlaw » التى ظهرت فى أواخر سنة ١٨٧١ - بعد عدد من المسرحيات التى كان يتحسس فيها طريقه والتى بدأت من سنة ١٨٦٩ - هى التى فتحت أبواب الشهرة أمامه اذ لفتت اليه أنظار ملك السويد الشيخ كارل - أو شارل - الخامس عشر ، الذى تحمس للكاتب الناشىء فمنحه اعانة ماليه شهريه حبست عنه بعد وفاة الملك مباشرة فتسلمه البؤس من جديد ٠ وهو يصور فى هذه المسرحية امرأة شريرة تطلق زوجها بعد سلسلة من الدسائس والمكر السىء ، ثم تتزوج من رجل آخر ، لكنها لا تلبث أن تعود الى زوجها الاول الذى آذته وعابته ولم تدع آفة الا قذفته بها ٠٠ ومن ثمة تعود الى تكدير صفوه وتعكير السلام الذى كان قد ظفر به منذ أن فارقته ، وذلك لأنها تستعينه ضد غريمه وخلفه عليها ٠ وفى هذه المسرحية يتلازم النفور الجنسى والجاذبيه الجنسية ملازمه شديدة ، وهذا من دلائل انفصام الشخصية عند ستريندبرج ٠٠ فالجاذبية الجنسية هى التى جمعت بين الزوجين أول ما جمعت بينهما ثم برز النفور الجنسى ففرق بينهما ثم عادت الجاذبية الجنسية فجمعت بينهما ليعود النفور بدوره ومن جديد ٠٠ وان كانت الجاذبيه الجنسيه هى التى جمعت بين الزوجه وزوجها الثانى الذى نفر منها بلا شك لشعوره بما يبدر منها من ميل الى السيطرة والاستعلاء والتشرد بالسلطان فى كل شىء ٠

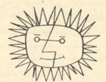
وفى سنة ١٨٧٢ ظهرت مسرحيته المشهورة : السيد « أولوف » أو « أولاف » Mäster Olof وهى مسرحيه تاريخية موضوعها حركة الاصلاح الكبرى التى قام بها المصلح السويدى أولوس بترى وموقف رجال الدين وعلى رأسهم ذلك القسيس جيردت المنكر لعملية تعميد الأطفال ، ثم موقف رجال الأعمال الذين لا يهمهم الا امتلاء أيديهم بالمال - ولتسقط المبادىء والمثل العليا فى سبيل ذلك - ويمثل رجال الأعمال فى المسرحية الراسمالى جوستاف فاسا ٠٠ ثم موقف العمال أنفسهم ، ويمثلهم أحد عمال الطباعه ٠٠ ويذهب البعض الى أن الشخصيات الثلاث الأولى : أولوف وجوستاف وجيردت انما يمثلون نواحى ثلاثا منذات ستريندبرج ٠٠ فأولاف يمثل ناحيه الخير فيه ، ورجل الدين يمثل الناحيه الخيالية الحالمة ٠٠ ناحية السماح والحسنى ٠٠ أما الرأسمالى الطاغية فيمثل ناحية حب السيطرة وعبادة الذات ٠ وقد أقامت الرقابة العراقيل فى سبيل اخراج هذه المسرحيه مما اضطر المؤلف الى اجراء تعديلات توخى فيها ارضاء المعترضين حتى أجازوا تمثيلها سنة ١٨٧٨ ٠



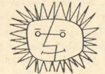
وقد كانت سنه ١٨٧٤ هى السنة التى حصل فيها أصدقاء ستريندبرج على وظيفة له فى دار الكتب الملكية حيث استطاع أن يلم باطراف من اللغه الصينيه التى كانت من ضرورات العمل فى القسم الذى يعمل به فى تلك المكتبة ، والظاهر أن عمله بدار الكتب هذه وفر له من الوقت ما ساعده على اعداد رسالته الجميله باللغه الفرنسية عن علاقات السويد بالشرق والتى أجازتها أكاديمية المخطوطات والمدونات الفرنسية بباريس سنة ١٨٧٩ وأثنت عليها ٠

ثم عادالى الكتابه للمسرح من سنه ١٨٨٠ ، فظهرت له سلسلة من المسرحيات التى كانت تحمل طابع « السيد أولاف » ومن هذه مسرحية « سر النقابة » (١٨٨٠) ومسرحية « سيدة السيربنجت Sir Bingt's Lady » وتظهر فيهما بوادر من تأثره بابسن ومعارضته له فى ثلك المرحلة من حياته الادبيه فى فجرها الصادق · ولعل هذه البوادر تتجلى بصورة أقوى من ذلك فى مسرحينه : « رحلات بيتر السعيد الحظ » التى ظهرت فى أواخر سنة ١٨٨٢ والتى تذكرنا بمسرحية « بيرجنت » لابسن ، وهى الرمزية التى كتبها سنة ١٨٦٧ ، أى قبل أن تظهر مسرحية ستردنبرج بخمسه عشر عاما · وقد كان ستردنبرج يصر دائما على أنه كتب تلك المسرحيه للاطفال · الا أنها ظلت بالرغم من ذلك تجتذب الرجال أكثر مما تجتذب الأطفال الذين كتبت لهم المسرحية ·· والمسرحية بصرف النظر عمن كتبت لهم ، قطعة من الهجاء الساخر ، هاجم فيها ستردنبرج المجتمع السويدى فى عبارات وصور رمزية مذهلة ·· ولعل الحوار الذى يجرى فى فصلها الثالث بين التمثال (تمثال أحد العظماء الزائفين) وبين العروسة ــ أو خشبة التعذيب ــ هو قطعة من السخرية الرمزيه اللاذعة التى ندر أن نجد لها مثيلا الا فى القمم التى يرتفع اليها ابسن فى شطحاته الرمزية فى مسرحياته الاجتماعية ·

ثم تكون سنة ١٨٨٣ فنرى ستردنبرج يأخذ أسرته ليطوف بها فى دانمركة والمانيا وفرنسا وايطاليا حيث يكتب طائفة كبيرة من القصص والأقاصيص البديعة التى يتناول فيها بالعرض والتحليل والنقد اللاذع العلاقات التى تربط أفراد المجتمع وهيئاته كما يشرح ويجرح ــ بتشديد الراء وكسرها فى الكلمتين ــ الروابط الأسرية التى تربط الأزواج والزوجات بأربطه الدهان والنفاق·



وقد كانت هذه هى الحقبه التى راح ستردنبرج طولها يهاجم الـ Status quo كما يقول فريدلى ، أو حالة الفوضى الراهنة التى كانت تسوت أوربا فى ذلك الحين ·· والتى فتح فيها ابسن باب الفوضى الاجتماعيه ــ فى نظر ستردنبرج ــ على مصراعيه ، بحجة طلب المساواة بين الرجل والمرأة فى جميع الحقوق ·· الأمر الذى لم تقف المراة فى ميدانه عند حد ، فراحت تطالب بالسيطرة وشأو الرجال فى كل ميدان ·· وهو ما ندد به أرستوفانز فى غير ملهاة وغير مهزله من ملاهيه ومهازله قبل أربعه وعشرين قرنا من الزمان ، ومن ثمه انطلق ستردنبرج فى حملته الحاميه ضد المرأة ، مما يتجلى فى هذه السلسلة المتتابعة من مسرحياته الواقعية التى تشتد فيها ريح المذهب الطبيعى مع ذلك ، والتى كانت لونا جديدا ــ مع ذلك أيضا ــ للمذهب التعبيرى فى المسرح ·



ففى سنة ١٨٨٧ ظهرت أولى هذه السلسلة العنيفه التى أذاعت اسم ستردنبرج وكسبت له المجد وجعلته من أعظم مصورى الشخصيات المسرحيه فى التاريخ ·· تلك هى مسرحيه « الأب » المشهورة التى لا بد أن نفرد لها جانبا خاصا من هذا البحث ، هى وزميلتها : « مس جوليا » · وحسبنا هنا ان نقول ان « الأب » لم تمثل فى السويد أول ما مثلت ، بل لقد انتظرت طويلا ·· والى سنه ١٨٩١ بعد أن مثلها أندريه أنطوان فى مسرحه الحر بباريس سنة ١٨٨٧ : وبعد أ نلفتت اليها نظر مدير المسرح الحر أو « الفراى بوهن » الألمانى فمثلها فى برلين سنة ١٨٩٠ (ثم مثلت فى ستوكهلم سنة ١٨٩١ !) ومثلت فى لندن لأول مرة سنة ١٩١١ ، ومثلتها الفرقة الانجليزيه نفسها فى نيويورك سنه ١٩١٢ ، وتتابع تمثيلها بعد ذلك فى جميع البلاد التى تهتم بالمسرح فكانت تحدث ضجة شديدة ، وتنشىء حولها مدرسه جديدة من الكتاب الهدامين الذين يعنون « بالروح » وبدخيلة النفس الانسانية أكثر مما يعنون « بالظاهر » ، و « الأب » صورة عنيفة من وجهة نظر ستردنبرج للصراع الأبدى الذى لا ينفك ينشب بين الرجل وبين المرأة : ايهما تكون له السلطة فى أسرته ·· فى بيته ·· هل تكون السلطة للرجل ؟ أو للمرأة ؟ ولا سيما فى حاله وجود أبناء ·· ولا سيما أيضا اذا ثبت فساد أحد الزوجين ·

وفى سنه ١٨٨٨ ظهرت مسرحيته الطويله ذات الفصل الواحد : « مس جوليا » تلك التى نفث فيها جميع ما فى صدره من غل على الطبقة العليا المترفعة الارستقراطيه فجعل احدى فتياتها لعبة فى يد الشهوة الجنسية ، تلك الشهوة الجامحة التى لا تزال بالفتاة حتى تهدهد من كبريائها وتجعلها طوع ارادة خادمها ·· تاتمر بامره وتسير فى الطريق الذى يشير به ·· حتى الموت ·

وفي هذه السنه أيضا (سنه ١٨٨٨) ظهـرت مسرحيته : « العشيران » أو « الرفاق Kamraterna ويعـود فيهـا الى موضـوع مسرحيـة « الاب » ، أو الصراع بين الزوجين ، ولكنا نرى هنا الزوج يخضع لـ : روح العصر أو الـStatus-quo فيمنح زوجتـه تلك الحرية المطلقـة التى كان المصلحون ينـادون بها للمرأة ٠٠ فمـاذا تكون النتيجة ؟ ان الزوجة تستغل تلك الحرية لتجلب الدمار على الرجل ــ أى الزوج٠ لقد جعلها زميلة له أو صـديقه أو مصاحبه ، فلم يجـن من ذاك الا استصغارها لشأنه وتحقيرها اياه ، ومغـالاتها فى ذاك غلوا جعله يفطن آخر الأمر الى أنه « يستطيع أن يجد الزميله أو المصاحبه خارج داره ــ وفى أى مكان ــ أما فى الدار نفسها فقد كان ينتظر أن يجد الزوجة ٠٠ »

ان الزوجين فى هذه المسرحية فنانان ، ومن ثمة هذا العداء الذى ينشب بينهما بسبب الفـن ٠٠ لقد كان الزوج فنانا عبقريا ومصـورا ماهرا ٠٠ وكانت الزوجه تحب الفن وتحاول أن تصور مثل زوجها ٠٠ ولكن هيهات ٠٠ وكانت زوجـة مسرفة تنفق بلا حساب ٠٠ وكان هـذا يقتضى أن يسرع الزوج فى رسم صوره بطريقـة تجارية حتى يأتى بنفقات المنزل ويحافظ على مستوى معيشته ويوفر لزوجته المسرفة سعادتها الماديه ٠٠ وهكذا هبـط مستوى انتاجه ٠٠ ومع ذاك فقد دعى هو وزوجته الى عرض بعض رسومهما فى أحد المعارض الباريسية ٠٠ ولم يكن من رسوم زوجته ما يصلح للعرض ٠٠ فلم يسعه الا أن يضع اسمها على آيه من رسومه ، وفازت تلك الآيه بالفعل ، ولم يفز شىء مما يحمل اسم الزوج ٠٠ والعجيب أن الزوجه أخـذت الأمر مأخذ الجد ، وراحت تتيه وتختال على زوجهـا المسكين ٠٠ بل بالغت فى الاساءة اليه وأهانته بأن اعدت حفلا دعت اليه الخلصاء والخلان لترد اليـه (رسومه !) المرفوضة ! وهنا يستيقظ (آكسل) المسكين ويدرك من فوره حقيقة نفسيه هذه الزوجة ٠٠ هذه العشيرة ، ويقرر طلاقها ويصر على هـذا الطلاق ٠٠ فاذا سألته برتا : « أيعنى هذا أننا لن نلتقى أبدا ؟ » أجابها : « بل سنلتقى ٠٠ ولكن فى القهوة ٠٠ أما فى البيت فلن أريد الا زوجه ! »

واذا اشتد استخذاء برتا أمامه غالى فى التنكيل بها قائلا :

« أرأيت ؟ لقد كنت قوتك وسـلطانك ٠٠ اننى حينما أخذت ما كان لى ٠٠ لم يعد لك شئ مطلقا ٠ لقد كنت كرة من المطاط أقذف بك الى أعـلى ٠٠ فاذا لم أتلقفك ٠ كنت تهوين الى الأرض كالحقيبة الفارغه ! » ٠

وفى هذه السنه المباركة أيضا ، أو فى سـنة ١٨٨٩ ، تظهر مسرحيته القوية : « الدائنـون » التى يعرض فيها وجها آخر للصراع الأبدى المحتدم بين الرجل والمرأة ٠٠ غير أننا هنا ازاء زوجة أديبة تدعى تكلا Thekla وزوجها الأول المـدرس الذى يدعى جوستاف ، ثم زوجها الثانى الفنان أدولف ٠٠ وكانت تكلا امرأة مفترسة ٠٠ تفترس آثار غيرها الأدبية كما تفترس كل من تلقاهم من الرجال ٠٠ تفترسهم فى أبدانهم وأرواحهم على السواء ٠ ونحن نرى الزوج الأول ينتقم منها بفضحها لدى زوجهـا الثانى والتشنيع عنـده عليها واظهارها له عـلى حقيقتها ٠٠ ثم هو يشبع موجدته على هـذا الزوج الثانى فى الوقت ذاته ٠٠ لأنه خلفه على زوجتـه المفترسة تلك ٠ بتدمير روحه والسيطرة عليه بقوة الاستهواء أو الايحاء المغناطيسى ٠٠ والزوج الثـانى من ثمه هو الزوج الأضعف المسلوب الارادة ٠٠ وهو يصف لنا مجهوداته التى كان يبذلها ليساعد هـذه الزوجه الأديبه المفترسة فى كتاباتها فيقول :

« لقد كنت أعطيها ٠٠ ثم أعطيها ٠٠ ثم أعطيها حتى لم أبق شيئا لنفسى ٠٠ ٠٠ وعنـدما بلغت روائعى فى دنيا الفن تلك الدرجه من القـوة التى أوشكت أن تغطى على اسمها وعلى أمجادها فى دنيا الأدب لم أدخر وسعا فى أن أنفث فيها من الشجاعة كل ما فى استطاعتى حتى بالتصغير فى نظرها من شأنى والتحقير من قيمة فنى الى جانب ما تكتبه » ولعلنا نلاحظ أن هذا هو ما كان من شأن الزوج فى المسرحية السابقه : « العشيران » ٠ الا أننا نعـود الى زوجها الأول ٠٠ السيد المـدرس ٠٠ ذلك الذى اتخذت منه الزوجة المفترسه أضحوكه فى احـدى قصصها ٠٠ فنجده يستطيع ، بالرغم من حبـه القديم المخامر لتلك المرأة العاتية ،أن يحرر نفسـه من براثنها ويتخلص من سيطرتها وسـحرها ٠٠ كما نجده يجادل خليفته عليها ٠٠ أو الزوج الثانى الفنان ٠٠ الذى يضمر المحبه والاحترام لصـنف النساء عموما ٠٠ فيصفهن بقوله :

« انهن أولئك المخلوقات الضعيفـات الفقيرات الدم ٠٠ المحدودات الطاقة ٠٠ الناقصات فى العقل والدين ! »

والظاهر أن نشاط سترندبرج الذهنى كان على أشده فى هذه السنه ــ سنة ١٨٩٠ ــ فقــد كتب ثلاث مسرحيات أخريات هى « بارياه » و «السموم» و « الأقوى » ٠



ويدور موضوع « بارياه » Pariah حــول العدالة التى شغلت بال سترندبرج كثيرا فيما بعد وقد صور فيها نزاعا بين رجلين أحدهما عــالم آثار يعرف للقطعه الأثرية قيمتها ، ويؤمن أنها شىء مقدس لا يصح التفريط فيه بالبيع أو الرهن أو ما شاكل البيع والرهن ، ولو كان الجوع نفسه هو الدافع اليهما ٠ وكان هذا الرجل واسمه هنا «س» أو « × » قد عثر بكنز من القطع الذهبية الأثرية ٠ وكان قد اقترف جريمة قتل اضطرارية من أجل اخفائها ٠ كما حرص على اخفاء سر كنزه الذهبى ٠ أما الشخص الثانى واسمه « ى » Y فشــخص آفاقى ، وان أكرمتــه فقل انه رحالة مشــغوف بالأسفار ، وكان هو أيضا قد ارتكب جريمة تزوير واستطاع أن يفر من وجه العدالة ٠ ولا يكاد هــذا الرجل يلقى عالم الآثار ويقف منه على جريمة القتل التى ارتكبها حتى يحاول استغلال هــذا السر فى ابتزاز أمواله بالنذير وبالتهديد ٠٠ لكن عالم الآثار يتماسك ولا يفرط فى قطعة واحدة من كنزه

والمسرحية من هذه الخلاصة السريعــة ، توحى بتأثر سترندبرج بقصــص الكاتب الأمريكى الفكه ادجار آلن بو ٠٠ وقد ظهر أثره أيضًا فى المسرحية التاليه التى كتبها الكاتب العبقرى السويدى وهى: « السموم Samum » وفى « الســموم » يحاول سترندبرج اقناعنا بأن المرأة التى لا تبالى أن تدمر الشخص الذى تحبه ، بل تعبده تستطيع أيضــا أن تدمر كل مخلوق يقف فى سبيل حبهــا ٠ وبطلة المسرحية فتاة جــزائرية تدعى بسكره Biskra تقتل جنديا فرنسيا يدعى جيمار كان قد فســد عقله وأصابه الذهول من شدة هبات رياح السموم الافريقيه العاتية ، وكان هــذا الفرنسى قد لجأ الى خيمة « بسكره » يطلب عندها الماء والمأوى ٠٠ لكنها تتبين فيه أنه قاتل حبيبها الســـابق فتتفنن فى تعذيبه ــ مدفوعة الى ذلك بما يطلبه اليهـــا يوسف حبيبها الجديد من اثبات حبهـــا له بتعذيب هـــذا الفرنسى الذى كان خصم هذا الحبيب يوما ما ٠٠ وتقدم الى الجنــــدى الظمآن قدحا ممتلئـــــا بالرمال الناعمة على أنه ماء ٠٠ لكنه لايســـتطيع أن يتجرعه ٠٠ ويشـــتد ظمأ الرجل ، ويأخـــذ عقله فى الشرود ٠٠ وتستطيع الفتاة اقنـــاعه بأن الآلام التى يعانيها سببها أن كلبا مسعورا قد عضه فسرت ميكروبات الكلب فى دمه ٠٠ وتقنعه أيضـــا بأن يكتب الى زوجته خطابا يلعنها فيه ويرميهـــا فيه بكل موبقه ٠٠ ثم تقنعه كذلك بانه جنـــدى هارب من الخدمه العسكريه وأنه يوشك أن ينفذ فيه حكم الاعدام بالمقصلة ٠٠ وعندما يوشـــك أن يلفظ المســكين أنفاسه الأخيـــرة نرى الحبيب المتصابى يبرز من مكمنه ليهنىء حبيبته قائلا :

« يا بسكره القوية ٠٠ يا أقوى من ريح السموم»

ان القتامة التى تشيع فى هذه المسرحية تدل على مزاج ســـوداوى مرير مما يضـــطرب فى نفس سترندبرج من نقمه على المرأة وضيق بها ٠

وفى مسرحيه « الأقوى Den Starkare » ــ وهى مثـــال من أمثلة عبقرية سترندبرج فى ابتـــداع المواقف والأفكار الأساسيه المسرحية الجـــديدة ــ يصور لنا لقاء فى أحد المقـــاهى فى ليلة عيد الميلاد بين امرأتين احداهما عشيقة سابقه لرجل هجرهـــا وتزوج امرأة أخـــرى ٠٠ ونحـــن نرى الآن تلك الزوجه داخلة للقاء هذه العشيقة الســـابقة التى تجلس عابسه مبتئسه كسيرة الجناح ٠٠ تدخـــل عليها الزوجه لتصب عليها جام نقمتها ، ولتتشـــفى فيها لظنها أنها قد انتصرت عليها فى ميدان الغرام واستطاعت أن تنتزع منها حبيب القلب ومنيـــة النفس ٠٠ والمرأتان ــ على فكرة ــ ممثلتان قديرتان ٠٠ لكن العشيقة أو مسز س : × لا تنطق بكلمة طوال هذه المسرحية العجيبه ذات الفصل الواحد٠٠ بل تظل صامتة من أولها الى آخرها ، ولا تترجم عن ذات نفسها الا بالاشارات والايماءات الصامته ــ أو البانتوميم ــ بينما تتولى الزوجة ، أو مسز ى : Y الحديث كله فتصف لنا كيف استحوذت على الرجل وكيف ربطته اليها بسلاسل الزواج ٠٠ وهى بالرغم من تبجحها بانها « الأقوى » تعترف بأن زوجهـــا أرغمها على التخلق بأخلاق العشيقة ــ غريمتهـــا السابقه ــ والتطبع بطباعهـــا ومحبه كل ما كانت تحبه وتميل اليه ٠٠ وهى تقول فى ضغن وحقد .

« ٠٠ وهذا هو السبب فيما كنت أضطر اليه من تطريز نعله بأزهار الخزامى التى كنت أكرهها وأضيق بها ٠٠ لا لشيء الا لأنك كنت مغرمه بتلك الازهار ٠٠ بل هذا هو السبب الذى كنا نذهب ، أنا وهو ٠٠ الى الجبال فى فصل الصيف ٠٠ لا لشيء الا لأنك كنت تكرهين البحر فى هذا الفصل من فصول السنه ٠٠ وكنت تفضلين نسيم القمم ٠٠ بل هذا هو السبب فى أننا سمينا ولدنا اسكيل ٠٠ لا لشيء ، الا لأن هذا هو اسم أبيك ! يا الهى ! كم يفزعني ويملأ نفسي رهبة أن أفكر فى هذا كله ٠ أن كل شيء ينتقل منك الى ٠٠ حتى عاطفتك وأحاسيسك ! ان روحك تزحف منك الى لتشيع فى كيانى كله ٠٠ وتتسرب الى صميمى فتنخر فيه كما تنخر الدودة الجائعة لباب التفاحه فلا تبقى منها غير قشرتها ! »

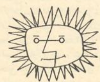
ونحن نقف هنا قليلا لنتساءل هذا السؤال الذى هو نتيجة حتمية لهذا الموقف : ترى أى المرأتين هى الاقوى ؟ الزوجة التى تملك زوجها بحق الشريعة والقانون ٠٠ أم العشيقة القديمه التى لا تزال تفرض عليه وعلى زوجته كل أذواقها ورغباتها وتشوفات نفسها ؟

ثم نحن نقف هنا لنتذكر هذا الفارق العجيب فى النظرة الى الحب ينظر بها التلميذ « برنرد شو » والاستاذ « أوجست سترندبرج » الى أقوى الغرائز التى زود الله بها الاحياء جميعا ٠٠ فشو يعد الحب العامل الرفيع الاصيل الذى يخلق من الانسان انسانا أعلى ، ويودع فيه كل فضيلة ٠٠ بينما سترندبرج يعد الحب تلك الغريزة البهيميه التى لا تلبث أن تعذب بعد لذة قصيرة طارئة٠٠ ولاتلبث أن تدمر بقدر ما تخلق ٠٠ والتى تتخذ ضحاياها من بين العلية والسوقة على السواء ٠٠ كما افاض فى شرح ذلك أستاذنا فرانك٠ و٠ تشاندلر ٠

والمعروف عن سترندبرج أنه كان سريع التأثر بما يقرأ ٠٠ فهو اذا قرأ لادجار الآن بو ، ألهمته روح ايحاءات يكون لها أثرها السريع فى قصصه وفى مسرحياته ، فاذا قرأ بعد ذلك لسويدنبورج رايته يحن الى الأجواء الدينية ورأيت هذا ينعكس فى قصصه ومسرحياته أيضا ٠٠ وهنا يكون قريبا من الله والقديسين ٠٠ هذا ان لم يحسب أنه الله نفسه ٠٠ وقد كتب سنه ١٨٩٢ مسرحيته : « مفاتح السموات » التى هى صدى من جو سويدنبورج ٠٠

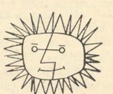
ثم ينتقل سترندبرج من النقيض الى النقيض حينما يقرأ نيتشه الفيلسوف الألمانى (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) والذى كان أشبه الناس فى عقليته وتفكيره وضيقه بالدين والمتدينين وشغبه على الافكار والأوضاع السائدة فى عصره، بصاحبنا سترندبرج، وقد ظهرت أصداء قويه من قراءته لنيتشه فى انتاجه المسرحى والقصصى لسنه ١٨٩٣ ٠٠ اذ نراه يردد بعض المبادىء التى نادى بها الفيلسوف الالمانى ٠٠ ولا سيما مبادىء القوة التى تبرر الفتك بالضعفاء من أجل بقاء الاقوى ومصلحته ٠٠ فى مسرحيه : « سلف ودين ـ او قروض على الحساب Débit & Crédit والتى تكاد تكون صورة من مسرحيه ابسن : « شيخ البنائين Master Builder التى يستغل بطلها صولنس جهود الاخرين ـ ومنهم زوجته نفسها ـ ويستولى على عشيقات غيره ليصل الى ذروة النجاح ٠٠ والفرق بين البطلين ، بطل مسرحية أبسن وبطل مسرحية سترندبرج أن بطل أبسن ينتحر فى آخر المأساة حينما يستيقظ ضميره ٠٠ فى حين يفر بطل سترندبرج تاركا لدائنيه خطابات ساخرة٠٠ مجرد خطابات ! وهذا هو نيتشه !

فالدكتور آكسل Axel هذا العالم العالمى يصل الى ما يصيبه من نجاح باستغلال شقيقة واحد أصدقائه وأحدى عشيقاته وشاب كانت له حبيبة لا يتورع آكسل من أن ينتزعها منه (بوضع اليد !) ٠٠ واذا تراكمت على الدكتور آكسل الديون التى ابتزها من هؤلاء بكل طرق الاحتيال ترك لكل منهم خطابا ساخرا ٠٠ بل موغلا فى الهزؤ والسخرية ٠٠ وفر منهم خارج البلاد ، بلا ضمير !



وتظهر روح نيتشه أيضا فى عدد من المسرحيات القصيرة التى كتبها فى تلك السنة العاصفه من حياته المضطربة ٠٠ تظهر فى « الانذار الاول » التى يعالج فيها بطريقه ساخرة تهكميه الروابط الزوجية فى خريف العمر ، وتظهر فى « حب الأم » التى يصور فيها أما متهتكه لا تبالى أن تفرق بين ابنتها وبين أصدقائها وبين كل تقدم فى الحياة ٠٠ بل بينها وبين الزواج الحرالشريف، لا لشيء الا لاشباع شهواتها الدنيئة ورغباتها الشيطانية ٠ وقد ذهب البعض الى أن موقفه ذاك من الأمومه ناشيء من شعوره بالسخط على أمه ٠

لقد كانت هذه هى السنة ـ سنة ١٨٩٣ ـ التى تزوج فيها ستردنبرج زيجته الثانية من فريدا أوهل الكاتبه النمسويه التى عاش معها فترة قصيرة ثم لم تلبث أن جرعته من العذاب ألوانا ، وكان هذا سببا فى أول انهياره العصبى الذى انتابه فى السنوات ١٨٩٤ ، ١٨٩٥ ، ١٨٩٦ ، وهو فى مدينة باريس ، والذى اضطر من جرائه الى الاستشفاء فى مستشفى للامراض العصبية وخرج منه ليصل نشاطه الأدبى العجيب أقوى مما كان وأشد حرارة وتدفقا ·



خرج من مستشفاه ليعود الى بلده السويد ، وليكتب سنة ١٨٩٧ مسرحيته العظيمه : « الرباط Bandet أو The Link » التى يصور لنا فيها بارونا فى منتصف العمر يتقدم هو وزوجته الجميلة الى احدى المحاكم لتفصل بينهما بالطلاق ·· ويكون الجالس على منصة القضاء قاض حدث السن يصدر فى أحكامه عن تصرفات تجانف العدالة · ويشهد الزوجان سوء تصرفه فى احدى القضايا فيدركان ما ينتظرهما على يديه ·· على أن ظنهما لا يخيب فيه ·· فها هو ذا يطلب من كل منهما حينما يمثلان أمامه أن يقول ما يشاء فى حق زميله بحيث لا يخفى مما يشكوه منه قليلا أو كثيرا · وحينما يرى البارون أن الزوجه تكاد تقسم حانثة على أشياء لم تحدث منه مطلقا ، يضطرب ويتمنى أن يصيب لسانها الخرس فلا تنطق بشىء مما تعتزم أن تقول ·· وينتهز فرصه فض الجلسه للاستراحة فيتوجه اليها بالرجاء أن يتوليا فض مشكلتيهما بنفسيهما · انه يستطيع أن يوسعها مقتا وكراهية ويقطع حباله من حبالها ·· لكنه لا يجرؤ ، لأن هناك طفلا يربطهما ويشد أحدهما الى الآخر برباط لا يمكن أن ينفصم ·

« ·· اننا فى موقفنا ذاك أشبه بالوحوش التى تهجم على بعضها البعض فتثخن نفسها بالجراح ، ويدمى بعضها بعضا ·· لقد نشرنا فضائحنا على أعين الناس وهتكنا أسرارنا أمام من يشتهون دمارنا ·· وبسبب هذا لن يستطيع طفلنا فى المستقبل أن يتحدث بما يفتخر به عن أبويه ·· انه سوف يرى أن دارنا دار مهجورة يتحاشاها الناس ، وأن أبويه الطاعنين فى السن أبوان منبوذان مرذولان لا وزن لهما فى أعين الناس ·· ولن يلبث عند ذاك أن ينبذنا ويغرب بوجهه عنا ! »

وتستكين الزوجة لهذه الكلمات المليئة بالمرارة تنطلق من لسان زوجها ·· لكن الجلسه لا تكاد تعود الى الانعقاد حتى تتجدد العداوات وتنطلق السخائم من الصدور ·· ثم لا يثوبان الى رشدهما الا حينما تنتهى الجلسه ·· وهنا تنصح الزوجة لزوجها بالمبادرة بالعودة الى دارهما لكى يعهد بالطفل الى بعض أصدقائه قبل أن تقضى المحكمة بانتزاعه منه · وبالرغم من نجاح البارون فى نقل الطفل الى منزل القسيس راعى الكنيسه ـ وهو ألد أعداء الزوجه البارونة وأشد خصومها ، فان المحكمة تقضى بانفصال الزوجين ـ اى طلاقهما ـ وانتزاع الطفل منهما ووضعه تحت رعاية اثنين من المحلفين من أعضاء المحكمه ، كانا أشد الناس جهلا وأكثرهم جهاله بأمور التربيه وتنشئة الصغار !

فاذا خلا البارون بالبارونة ، نظر البارون الى زوجته ـ السابقة ـ ليقول لها :

« هل تستطيعين أن تحزرى ان كنت تعرفين ضد من كنا نحارب ونشتد فى القتال ؟ أنت تسمينه : الله ! ولكنى أسميها الطبيعة ! انها هى السيد المطلق السيادة الذى كان يدفعنا الى كراهيه بعضنا للبعض ·· تماما بمثل مايدفع الناس الى أن يحب بعضهم بعضا ما دامت فيهم اثارة من حياة ·· ثم انى لأتساءل عما يمنعنا من أن نضع حدا لهذه الحياة التعسه التى نحياها ؟·· آه ·· انه الطفل أيضا الذى يغل أيدينا عن ذلك ! »

وتجيبه الزوجه السابقة :

« انى سوف أنطلق الى صميم الغابه لأعلن سخطى وضيقى بالله !·· وعندما يجن الليل التجىء الى دوار القسيس عسى أن أنام قريبا من الطفل ·· ابننا ! » ·

ويسألها البارون :

« أو تأملين أن تكتحل عيناك بالكرى هذه الليلة؟ أنت ! »

ان ستردنبرج متشائم دائما ·· يقيس الأمور دائما بمقياس ما يجرى له فى الحياة ·· عدو للمرأة على الدوام ·· لكنه يعدها ويعد الاتصال بها شرا لا بد منه ·· وما أصدق قول المتنبى الذى يكاد يردده لسان حال الكاتب السويدى :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى
عدوا له ما من صداقته بد !

وأبطاله ·· أو أحسن أبطاله ·· أنانيون لا يؤثرون الا أنفسهم ولا يؤثرون عليها أبدا ·· وهم ان بدوا غير أنانيين كانوا ضحايا لخصوم لهم

انانيين ، واحسن مشاهدة هى التى يرفع فيها عن اعيننا غشاوة الخداع ويفضح فيها برقع الحقيقة .. او قل برقع النفاق .. عن العلاقات التى تربط معظم الأزواج بمعظم الزوجات .

وفى سنة ١٨٩٨ يظهر الجزءان الاولان من ثلاثيته الكبرى : **«الى دمشق»** التى يظهر جزؤها الثالث سنة ١٩٠٤ .. وموضوع المسرحية تأكيد لموضوع مسرحية الرباط .. وان ظهرت فيها آثار من المذهب السريالى الذى تصدر فيه الاقوال والافعال متتابعة كالاحلام وبلا رابط .. وسنلمس الكثير من هذه السمة فى كثير من مسرحيات سترندبرج بعد شفائه من نوبته العصبية التى ارهقت تفكيره ارهاقا شديدا ، وان كانت من مصادر عبقريته المجنونة مع ذلك . والذى يقرأ الفقرة التالية من كلام بطل مسرحية : «الى دمشق» والذى يوجهه الى زوجته ، يتذكر فى الحال تلك الاحاديث نفسها التى كانت تجرى بين البارون والبارونة فى مسرحية « الرباط » :

« اننا نحب .. أجل .. ونحن نكره ايضا .. اننا نكره بعضنا بعضا الأن نحب بعضنا بعضا .. ونحن نكره بعضنا بعضا ، لأننا مرتبطان ببعضنا البعض .. ونحن نكره الرباط .. أى أننا نكره الحب .. اننا نكره ماهو أحب الاشياء لانه أمر لأنه يمنحنا الحياة ! »

أرأيت ؟ انه نفس الموقف فى مسرحية «الرباط» .. ولكن حذار من ان نحسب أن سترندبرج يكرر نفسه .. انه يكرر مراراته ! انه رجل مبدع .. وان ازعجنا .

وفى سنة ١٨٩٩ تظهر مسرحيته : **« كم هناك من جرائم وجرائم** Brott och Brott » التى يدير موضوعها حول العدالة ، وهو الموضوع الذى ردده فى مسرحيته « مفاتيح السموات » من قبل .. والمسرحية مأساة من مآسى الذهن المريرة التى تصور لنا الكاتب المسرحى موريس الذى عضه الفقر بنابه وعاش فى بؤس ومتربة عددا من السنين حتى كتب مسرحية جديدة أخذ يحلم بنجاحها الذى تتوقف عليه سعادته الآن .. وتكون لموريس عشيقة وفية تدعى جان تعيش معه وتوفر له جوا من الحب والطمأنينة .. ثم ينجب منها طفلة جميلة بريئة يسميها ماريون تملأ عليهما الحياة غبطة والفة .. لكن موريس يلقى امراة اخرى تدعى هنريت فاذا هى عشيقة صديق من اصدقائه يدعى ادولف .. ويكون جمال هنريت من هذا النوع الفاجر الذى يعمى الابصار ويأسر الالباب فيفر معها ليتساقيا كؤوس الغرام .. ولكن كيف .. وهذا طيف ابنته ماريون يلوح له ويتخايل ويؤرق عينيه بقدر ما يؤرق ضميره .. ثم يحدث ان تموت ماريون فتحوم الشبهة حول والدها موريس بأنه هو الذى قتلها .. وهنا تظلم الدنيا فى عينيه .. ويتهم هو بدوره عشيقته الجديدة هنريت بقتلها لانها كانت تعرف انه كان يتمنى لو لم تكن له هذه الطفلة التى ينغص عليهما طيفها سعادتهما الآثمة ، كلما حاولا ان يجرعا منها كأسا روية .. فجريمة موريس هنا جريمة ارادة لا اكثر ولا اقل ، لقد كان يتمنى لو ماتت ماريون .. وهذا يكفى ليكون مجرما حقا فى نظر نفسه .. وهذه الجريمة الارادية تتكرر فى نفس المسرحية حينما نسمع العشيقة هنريت ــ ذات الجمال الفاجر ــ تعترف فى حديث لها بأنها ، هى وأمها واختيها ، قد تسببن فى قتل ابيهن لمجرد انهن كن يتمنين له الموت .. فهن قد قتلنه بارادتهن وان لم يقتلنه بأيديهن .. وهذا هو موقف موريس الآن من وفاة ابنته ماريون التى يكشف الطب كما تكشف المحاكمة انها توفيت وفاة طبيعية .. ومن ثمة تبرأ ساحة الوالد فتنقشع عنه ظلمات همومه .. ويعاهد الله (!) على ان يكرس نصف وقته للتبتل والصلاة والتماس العفو والمغفرة ، ونصفه الآخر (!) لاهتبال الملذات وتلبية شهوات النفس والجسد معا (!) .

ولكن المسرحية عظيمة وطريفة كمعظم مسرحيات سترندبرج ! انها هى والكثير من انتاجه فى هذه الفترة تمثل انتاجا خياليا ذهنيا لا يمكن ان يستند الى واقع الحياة الحقيقية .. وقد كتب فى هذه السنة ايضا ــ سنة ١٨٩٩ ــ طائفة أخرى من المسرحيات التى تضطرب بين الرمزية وبين السريالية .. وبين الواقع والخيال ..

ومن ذلك مسرحية **«المجيء** Advent » ويعنى به مجيء السيد المسيح . ويديرها حول مشكلة العدالة ايضا . ويتتبع فيها سلسلة من المكائد كان يقوم بها قاض عجوز فاسد يقوده الشيطان من مخطمه هو وزوجته ضد طفلين من الابرياء الاطهار ينتصران آخر الامر على القاضى الشرير وزوجته على يد قوة غيبية او رفيق من رفاق ما وراء الطبيعة .. هو الحب مجسما او السيد المسيح الذى يبدو هنا طفلا بريئا صديقا جاء لنجدة الطفلين ونصرتهما .. وحينما يقذف بالقاضى وبزوجته الى اقطار الجحيم ، ويجبران فى مأوى الحقيقة هذا على استجلاء حقيقة امرهما ، لا يملكان الا ان يعدا ــ اذا أطلق سراحهما ــ

باصلاح ما فسد من فهمهما للعدالة وتدارك ما اسلفا من سيئات . ولكن .. هيهات !.

وقد اصدر ستراندبرج المسرحيتين السالفتين : « كم هناك من جرائم وجرائم – والمجيء » في مجلد واحد – وهما تحملان طابع ترجمته لحياته .. تلك الترجمة التي سماها « **الجحيم** Inferno » والتي حشد فيها مرارات الحياة وشقاواتها وما مر به من صنوف العذاب الروحي والمادي حتى من قبل ان يولد ، ونشرها سنة ١٨٩٧ . اي في السنة التي عاد فيها الى السويد .. وهذه السنوات القلائل تعد فاصلا كبيرا في حياته الادبية .. وسنرى انه سوف ينتج طائفة من المسرحيات التاريخية ومسرحيات الاحلام والمسرحيات السحرية تتميز كلها بطابع جديد . وان لم تتلاش فيها تماما مميزاته الثلاث المشهورة التي لن تفتأ تبدو علامة من علامات انشطار الشخصية وشطح التفكير والاعصاب المريضة المتوفزة التي لا تهدأ الا لتثور .

أول مسارح الجيب في السويد

وتأكدت روابط المحبة بينه وبين **اوجست فولك** August Fak الفنان السويدي فأنشأ اول مسارح الجيب السويدية .. او مسرح فولك الصغير .. الذي كان أشبه بمسرح غرفة .. او مسرح خاص لعرض المسرحيات التجريبية التي كان ستراندبرج بطلها ، وواضع اصولها .. واهم هذه الاصول تتابع العرض وعدم وجود فصول ينزل فيها الستار ويرتفع بين فصول متقطعة .. ومن هنا كانت تلك المسرحيات الطويلة ذات الفصل الواحد التي يخوض فيها المتفرج تجربة روحية ويستمتع بشيء جديد في المسرح فكرة وتمثيلا واخراجا . وقد كتب ستراندبرج لهذا المسرح الاليف – أو المسرح الصغير – أو مسرح الجيب ، سلسلة طويلة من انتاجه في هذه الفترة كانت كلها تهز المجتمع السويدي هزا عنيفا وتخلق لستراندبرج الاعداء والاصدقاء.. والمتاعب والوان المودة في وقت واحد . بل لقد كان هذا المسرح فرصة للكاتب السويدي لاعادة كتابة بعض مسرحياته القديمة وضغطها في فصل طويل واحد .. كما فعل هذا بمسرحيته العظيمة : « مس جوليا » ، التي كانت تتألف من ثلاثة فصول قبل ان يضغطها في فصل واحد .

وقد كان القائمون على هذا المسرح يتوخون عدم الاحتفال بالناحية المادية في الاخراج المسرحي. فلا مناظر مبهرجة ولا امتعة كثيرة .. وكلما كانت المنصة شبه عارية ، كان هذا انسب لتركيز العناية على الفعل والتمثيل الجيد .. مما استلهم فكرته من اندريه انطوان منشيء المسرح الحر بباريس .

وهكذا كان ستراندبرج رائدا في هذا الميدان التجريبي كذلك، وقبل ان تنشأ المسارح التجريبية في بلاد كثيرة .. حتى روسيا نفسها – علما بان مسرح الفن في موسكو أنشيء سنة ١٨٩٨ – اي بعد انشاء مسرح فولك التجريبي بعام واحد .

ونسرع آسفين لتلخيص طائفة أخرى من مسرحياته بعد ذلك ، ونبدأ بمسرحيته الخالدة : « **رقصة الموت** The Dance of Death » التي ظهرت سنة ١٩٠١ اي في السنة الاولى من القرن العشرين – وهي غير مسرحية « **رقصة الموت** » التي كتبها المسرحي الالماني الاشهر **ودكند** سنة ١٩٠٦ . وفي هذه المسرحية يصور لنا ستراندبرج الزوج فيجعله مصدر الطغيان ، وان لم يخل الزوجة من الشوائب الشديدة . **وتشيكوف** يصور لنا الكارثة التي ينتهي اليها الزواج فيردها الى عجز الفرد عن مواجهة الظروف المشئومة التي تعترض طريقه .. أما ستراندبرج فيصور الزوج والزوجة من خلال علاقتهما الزوجية ضحيتين في يد قوة عمياء تربطهما بروابط الحب الجنسي مرة ثم تفصل بينهما مرة اخرى بحاجز نارى من الكراهية والمقت .. فهي تضطرهما الى الملاعبة والمداعبة مرة ثم الى التلاحي والتخاصم مرة اخرى. ثم لا بد ان يأتي اليوم الذي تسود فيه الكراهية ويختفي عامل الحب المؤقت الى الابد . وهذا كما لعلنا نلاحظ موضوع طويل كتبه ستراندبرج في جزءين لانه يصور حياة زوجية بتمامها .. تلك الطريقة التي لاحظناها في المسرح اليوناني القديم الى عهد **اسخيلوس** ، ثم لاحظناها ايام **شكسبير** ، والتي تأثر فيها **اوجين اونيل** باستاذه ستراندبرج في مسرحياته الطوال «**كالفاصل الغريب**» وغيرها.

والزوج في مسرحية « **رقصة الموت** » ضابط بالمدفعية في الجيش السويدي يقيم في جزيرة محصنة من جزائر بلاده قريبا من الساحل . وهو رجل مخيب الأمال لا ينفك المرض يتهدده ويملأ نفسه باليأس .. وهو لذلك قد كره كل شيء ، وضاق بالدنيا ومافيها ومن فيها ..حتى نفسه.. وحتى رفاقه وزوجته ٠٠ وهو يعنف على تلك الزوجة ولا يبرح يعذبها ويضنيها ويسقيها من الذل الوانا .. بل لقد حاول ان يغرقها ذات مرة .. وهي لذلك تبادله كرها بكره وتتمنى له الموت والدمار.. وحينما يقول لها مرة انه يوشك ان يكون حطاما

وبقية من جسم خائر يحمل على محفة ويلقى به فوق حشائش الحديقة اذا زوجته اليس Alice تصيح فى ضيق وكرب :

« فوق حشائش الحديقة ؟ قاذورات اخرى تتطلب قدرا آخر من العناء والجهد ! الا ما اتعس هذه الحال ! »

وهذه عينة من تلك الحياة الشقية التى دامت بين الزوجين ربع قرن من الزمان .. ومع ذلك لا يستطيعان ان ينفصلا .

ثم يأتى الى الجزيرة شخص يدعى كيرت Curt فاذا هو ابن عم الضابط .. اتى لينشىء محجرا صحيا فى الجزيرة .. فاذا الضابط يلومه فى حديث صاخب ويلقى عليه وزر هذا الزواج البائس الذى ربطه باليس .. ويدافع كيرت عن الزوجة فيثير دفاعه عنها الغيرة فى قلب الضابط الذى لا يملك الا ان يصرح بأن رايه قد استقر على طلاق اليس ، وان عليها الآن ان تحزم حقائبها وتغادر الجزيرة دون اى تأخير .. ويكون تهديده ونذيره لا لشىء الا لكى يعذب اليس ويمتحنها . ولكن اليس تجيبه متحدية انها قبل ان تغادر الجزيرة سوف تشى به عند اولى الامر ليقبضوا عليه بتهمة سوء استغلال القراطيس والاموال الاميرية .. وهكذا يكون فراقها للجزيرة فى صحبة كيرت المقبوض عليه .. وهنا يثور الضابط ويخرج عن طوره ، ويهجم على اليس ملوحا بسيفه ، الا ان نوبة قلبية تفاجئه فيترنح ، ثم يهوى الى الارض فاقدا وعيه .

ويتماثل الضابط للشفاء من هذه الصدمة ببطء الا ان مظاهر الاعياء وانخذال الروح لا تزايله .. وينتهى الجزء الاول من المسرحية بشىء من التوفيق الظاهرى او المصالحة السطحية بين الزوجين .. وهى المصالحة التى يصورها لنا الجزء الثانى من المسرحية ، فى صورة الفجر الكاذب لما سيأتى بعد .

ان الضابط لا يكاد يستعيد انفاسه ويشعر بشىء من القوة والصحة حتى يعود الى طبعه القديم ومكره السيء الذى يورط فيه ابنته هو نفسه ، كما يورط فيه ابن قريبه كيرت . لقد وقع الفتى والفتاة فى غرام شديد برىء .. الا ان الضابط يأبى الا ان يفرق بينهما بارسال الان Allan – وهذا هو اسم الحبيب الشاب – الى وظيفة بمكان مهجور ومنعزل فى شمال الجزيرة ، ويسافر الان زوج ابنته (جودث) . فاذا ثارت جودث اتهم الضابط زوجته اليس بتحريض الابنة ، ويشتد غضبه وهو يناقشها الحساب فتنتابه ازمة قلبية ثانية ، يهوى بسببها على الارض بين الحياة والموت .. وبينا هو كذلك تقف زوجته فوق راسه لتتفرس بعينيها فيه .. حتى اذا لفظ آخر انفاسه افاقت المسكينة الى حقيقة الموقف .. ان الخسارة التى لحقت بها بالرغم من كل ما كان بينها وبين زوجها هى اول الانحلال بالقياس اليها .. ان هذا معناه انها كانت قد احبته يوما ما .. وها هى ذى – حتى فى تلك اللحظة وفى موقفها ذاك – تفتقد السلسلة التى طالما حزت فى لحمها وهرات عنقها ! انها تحن الى تلك السلسلة وتبكى عليها .. ومن اجلها !.

الا ما اشقى مآسى الزواج التى يصورها لنا سترندبرج الذى يستولى عليه كل هذا اليأس وكل ذاك القنوط .



والظاهر ان سنة ١٩٠١ هذه كانت من السنين الطيبة فى حياة سترندبرج ، فقد تمت فيها اخرى زيجاته الثلاث من ممثلة فاتنة لم تطق العيش معه الا قليلا .. الا انها شحذت تفكيره مع ذلك فكتب اربعا او خمسا من ابدع مسرحياته .. منها مسرحية : « عيد الفصح Easter » التى حاول فيها ان يكون انسانا خيرا انيسا ، فادار فكرة المسرحية حول رجل دائن كانت ترهبه اسرة مدينة اختلس عائلها مالا فحكم عليه بالسجن .. ولكن الدائن لم ينس لهذا السجين معروفا قديما اسلفه له فجاء اليوم ليرد هذا الدين ، وبذا رد السلام والوئام الى الاسرة المعذبة المذعورة .

ومثل هذه المسرحية لا تصدر الا عن فكر تأثر بسويدنبرج حقا .

ان روح التصوف تشتد فى سترندبرج بعد نكبته العصبية .. وكثيرا ما قويت الشدائد بين الانسان وبين الله .. وهكذا نلاحظ ان سترندبرج قد سبق بمذهبه الصوفى فى المسرح الحديث تلك النهضة الصوفية المسرحية التى اخذ بها منشئو المسرح الايرلندى الصميم بعد سنة ١٩٠١ ، وبعد ان كتب سترندبرج فى ذلك المذهب اكثر من عشر مسرحيات منذ سنة ١٨٩٧ .. ولكن .. اية صوفية هى ياترى صوفية الكاتب السويدى ؟ . انها مزيج من شطح المتصوفة الشرقيين تختلط فيها المثل المسيحية بالمثل البوذية احيانا .. ثم تسبح بعد ذلك فى الوان من الرمز والجو السريالى الذى ينبض بتجارب العقل الباطن وذبذبات

اللاشعور.. ومن هنا تخلف عقدها وعدم وضوح رموزها وقلة تماسك شخصياتها .. مما يجعل ستردنبرج فى رمزياته ادنى مرتبة من **ابسن** وان كان أطرف منه حيث غرابة الموضوع وبعده بنا عن هذا العالم الواقعى الذى نعيش فيه .. وهل الصوفية والسريالية اذا خلطهما الكاتب بالرمز الا هذا المزيج المعتم الغريب ؟

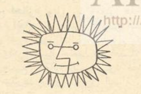
وعلى ذكر الرمزية اكاد اشك فيما يذهب اليه بعض مؤرخى ستردنبرج من انه تأثر كثيرا بميترلنك (المولود سنة ١٨٦٢ ـ اى انه يصغر ستردنبرج بثلاث عشرة سنه) وليس صغر سنه هو سبب هذا الشك ، ولكن سببه ان اول عمل لميترلنك هو مجموعة اشعاره التى ظهرت سنة ١٨٨٩وهى مهما كانتتتسم به من روحية وغموض لم تكن الا التجربة الاولى التى لا توحى فى دنيا المسرح او القصة بشىء .. ثم ظهرت فى السنة نفسها اولى مسرحياته : « الاميرة بولين » ثم اخذت مسرحياته بعد ذلك تتوالى فى فترة كان ستردنبرج فى اوج عظمته المسرحية والقصصية الى ان بدا عايه مرضه العصبى (خلال الاعوام ١٨٩٤ ، ١٨٩٥ ، ١٨٩٦) فلم يكد يقرأ فيها شيئا ولا كتب شيئا ايضا .. ولما اخذ يكتب بعد ذلك راح يكتب رمزياته الحالمة الجياشة التى تختلف كل الاختلاف عن رمزيات ميترلنك الشباب التى كانت تتسم بالسكون ووقوف الحركة تقريبا حتى لقد نسبوا اليه قبل تشيكوف المسرحية الساكنة Static .. هذا وقد ظهرت اروع مسرحيات ميترلنك بعد وفاة ستردنبرج . فكيف نوافق من يقولون بتأثر الاستاذ بالتلميذ ؟. الاصح أن نقول انهما تأثرا ببو .

ان رمزيات ستردنبرج اشبه بالاحلام السائبة التى لا يربط اطرافها منطق .. وهو نفسه يقول هذا عنها .. انها صور تكاد تكون تجريدية لا زمان لها ولا مكان .. انها ذبذبات العقل الباطن وهواجسه .. انها اشبه بالكابوس المفزع الذى يسعد الانسان كلما صحى منه فادرك انه كان يحلم .. وليست هكذا مسرحيات **ميترلنك** .

فمسرحية « **سوانهويت** » أو « **البجعة البيضاء** » مثلا ، التى ظهرت سنه ١٩٠٢ تصور لنا اميرة شابة تقع فى غرام امير ارسله ملك كان قد خطب لنفسه تلك الاميرة كى يكون مدرسا لها ومهذبا . وتكون للاميرة زوجة اب خبيثة تحاول بأعمال السحر والشعوذة أن تنقل محبة الامير الى ابنتها هى .. تلك الابنة البشعة المنظر ، وفى الوقت نفسه تحيل حياة سوانهويت الاميرة الجميلة الى قطعة من العذاب والهوان ، الا ان الاميرة تصبر وتتحمل العذاب والهوان بجلد وعزم . وحينما تتهم بالاخلاق السائبة والسلوك المعوج وعقابا لها على ذلك توضع فى برميل ذى حراب وسفافيد ليدار بها وتنفذ السفافيد فيها تخرج من صدرها بوقا سحريا فتنفخ فيه فيخف لنجدتها والدها الدوق الذى يحضر على جناح البرق فيستعين برموز واشارات غامضة على مقاومة أعمال السحر التى تستعملها زوجته الشريرة .. الا ان الساحرة الماكرة تهيىء لمن حولها ومن بينهم الدوق وابنته الاميرة ان الامير الشاب قد حمل الى البحر وغرق .. ولكن هذا لا يفزع الاميرة بل لا تبالى ان تصرخ بملء فيها أن الحب سوف يقهر الكراهية والبغضاء .. بل سينتصر على الموت نفسه .. وهنا تغفر لزوجة ابيها وتصفح .. وبهذا لا تملك زوجة ابيها الا ان تساعد الاميرة على رد الامير الى الحياة .. لان زوجة ابيها كانت هى نفسها واقعة تحت وطاة بعض الافعال السحرية .. تحت وطاة رقية خبيثة لا يمكن ان يبطل فعلها الا اذا وجدت هى الحب والصفح والمغفرة .

ما هذا ؟.. اين هذا الخيال واين تلك السماحة مما عهدناه عند ستردنبرج من تمرد ونقمة ؟.

سر ذلك بسيط جدا .. لقد كتبت هذه المسرحية حينما كان مفتونا بجمال زوجته الممثلة **هاريت بوص** Harriet Bosse وماذا يفعل الجمال والحب ان لم يسلسا من الطبع الجامح والفؤاد المتمرد ؟.

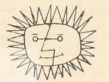


وفى سنة ١٩٠٢ ايضا ظهرت مسرحيته « **تمثيلية الاحلام** » التى تصور ربة من ربات الاحلام وهى تنزل من السماء الى الارض لتتأكد مما اذا كانت احزان الناس وآلامهم هى أحزان وآلام حقيقية اصيلة .. انها لهذا السبب تتخذ صورة بشرية من لحم ودم لتختبر ما فى الوجود البشرى من تعاسة وشجن .. ولا تكاد تمضى فى تجسدها هذا بعض الوقت حتى تؤمن بأن آلام البشر حق وانها شر مستطير ولا يمكن ان يتغير او يتبدل ما داموا بحالتهم هذه.. وان لا منجاة لهم منها الا اذا امكن أن تتوقف عجلة الحياة ليجد الناس الراحة فى العدم . ويتقدم احد الشعراء ليسأل الربة عن اشد ما قاسته من آلام فى تجربتها تلك فتجيبه بقولها :

« من الوجود .. من شعورى بالبصر تضعفه عين .. وبالسمع تثلمه اذن وتجعله كليلا باردا .. والفكر .. فكرى الالمعى الطلق .. تغله وتقيده تلافيف من الذهن »

فماذا يعنى ستر ندبرج والام يرمى ؟ هل تراه كان يحلم بعالم روحانى يشبه عالم العقل المجرد من المادة والذى خطر ببال افلاطون من قبل؟ أم تراه كان يريد ان يقول ان الوجود المادى للبشر ليس الا تشويها ومسخا لهذا العالم الروحى ؟ ولكن عالم المثل هذا – او الجنة – هو الذى اسقط ابانا آدم بسبب غلطة او زلة مادية.. وقد انتصرت مايا – أم الدنيا – على براهما حين اقنعته بالتكاثر والتناسل والانتشار عن طريق المادة ! فاين المهرب من المادة والى اين ؟.

الا ما اروع خيالات ستر ندبرج .. وما املاها بالالم مع ذاك !.



ويظهر الكاتب السويدى فيض من المسرحيات الخيالية هذه .. والمسرحيات التاريخية الشائقة التى لا تزال تعرض بنجاح فى كثير من البلاد الاوربية وفى امريكا .. حتى اذا كانت سنة ١٩٠٥ رايناه يرشح لجائزة نوبل .. ومعنى هذا انه كان يعد فى هذا العام من اعظم واشهر الشخصيات الادبية التى تعيش فى العالم .. ان لم يكن اعظمها جميعا .. ولكن عضوا حاقدا من اعضاء لجنة نوبل ينفث جميع احقاده السود ضد الاديب العظيم .. متذرعا بعداوة الرجل للمراة .. « الام والزوجة والابنة » ومتذرعا ايضا بشطحات الجنون .. والكفر احيانا – التى تفيض بها قصصه ومسرحياته ومقدماته .. فتنزل اللجنة الحمقاء عند راى العضو الحاقد .. وتمنح الجائزة **لجورج برنرد شو** .. وهنا يعجب شو اشد العجب .. ويتنازل عن الجائزة لكى يؤسس بها مشروعا لترجمة اعمال ستر ندبرج ترجمة جديدة جيدة الى اللغة الانجليزية (!!) .

« لان ستر ندبرج قد علمنا جميعا .. وفتح لنا آفاقا لولاه لما تم ارتيادها ! »

وفى مسرحية « **سوناتا الاشباح** » التى ظهرت سنة ١٩٠٧ يكاد يعود ستر ندبرج الى الصورة التى صورها لنا فى « تمثيلية الاحلام » حيث يصور لنا تعاسات البشر وكانهم يتعذبون فى جحيم .. وهم لذلك يبدون كالاشباح .. اننا نرى همل Hummel بطل المسرحية ، وهو هنا ستر ندبرج نفسه ، يروى على الطالب الشاب اركنهولتز تعاساته التى الزمته كرسى المقعدين .. تعاساته الطويلة المتعددة التى يرويها بطريقته التى تجعلنا نرثى له ونشفق عليه فى معظم المشهدين الاولين من المسرحية ، ثم تجعل انتحاره بعد ان يتقمص شخصية اخرى.. شخصية كولونل متحلل منحل الخلق يقدم للقضاء لنفس التهم التى سمعناها سالفا شيئا مبررا ولا غبار عليه فى نظرنا .. وفى المشهد الثالث نسمع حوارا بين الطالب السابق آركنهولتز وبين سيدة جميلة عما اذا كان ممكنا ان ينجح الشباب فيما فشلت فيه الشيخوخة ؟ ويخيل الينا أول الامر ان هذا هو ما يرمى اليه ستر ندبرج ، الا ان الفتى والسيدة لا يلبثان ان يتحققا من ان الشر الذى كان بالامس لا يزال هو نفسه شر اليوم .. فاذا ماتت السيدة لم يسع الشاب الا ان يوصينا بما أوصى به السيد المسيح والانبياء من قبل ، وما اوصى به بوذا نفسه من التسليم والرضا وتحمل البلايا والآلام فى ايمان واذعان .

ويملأ ستر ندبرج هذه الخلاصة السريعة لسوناتا الاشباح بمادة غزيرة تكفى لكتابة مسرحيات كثيرة او كما يقول **اريك بنتلى** :

« اننا هنا امام ثالوثين سرمديين فى كل منهما ابنة غير شرعية يربط بهما ستر ندبرج الشخصيات جميعا ، كما يربطها بطائفة من احداث ماض مات اصحابه وفنوا لكن ارواحهم لا تزال قلقة مضطربة حائرة .. وتظهر هذه الارواح .. او الاشباح فوق المنصة فتكون شيئا مروعا هائلا ، الا ان الذى يكون اشد روعة منها وهولا هم اولئك الشيوخ الطاعنون فى السن الذين لايزالون يغصون بحياتهم، والذين لا يزيدون على كونهم اشباحا لماضيهم ولانفسهم السابقة.. فحبيبة همل هى الآن مومياء عجوز مخبولة تعيش فى مقصورة اشبه بمخزن وتعتقد انها ببغاء الا عندما تصبح فى وعيها بفعل كابوس مخيف (!) لكى تفضح رجلها وتكشف المستور من امره .. وعند ذلك نراها تقابل بالسخرية من تمثال لها هى نفسها حينما كانت فى ميعة صباها ونضارة شبابها .. اما خطيبة همل السابقة فهى الآن سيدة عجوز اشتعل راسها شيبا .. لكننا لا نلبث ان نعلم ان الكولونل الذى خانه همل فى حبيبته كان قد اغتصبها هو الآخر .. وهكذا لا نفتأ نرى تلك العلاقات الشرعية وغير الشرعية تنحل ثم ترتبط .. دواليك .. حتى نكون تلقاء طائفة من الشخصيات تشبه الشخصيات التى تتألف منها أسرة من الاسر الملكية الاوربية المنحلة التى لا عمل لها فى الدنيا غير مقارفة الآثام .

وتعلق المومياء على هذا بقولها : ان الجريمة والاثم تربطنا الى بعضنا البعض .. لقد تفرق الناس طرائق شتى فى هذه الحياة ، الا انهم مربوطون دائما الى ماضيهم .. مأخوذون دائما بأفعالهم ، متصلون ابدا بالمنبت الذى نبتوا فيه .. انا مهما خيل الينا اننا قطعنا الروابط التى تربطنا بعضنا ببعض ، ومهما حدث ذلك وتعدد وقوعه ، فاننا نرانا نعود ادراجنا الى ما كنا من جديد .. وتتكرر الجرائم .. وتقع الآثام نفسها .. مهما اختلفت الايام او اختلف الاشخاص الذين تتم على ايديهم » .

والجزء الغامض من المشهد الثالث ، بل أشد اجزاء السوناتا الشبحية كلها ابهاما هو نهايتها .. والظاهر ان ستريندبرج لم يشأ ان ينهى مسرحيته الحالمة هذه نهاية سلبية تصدم النفس بما يتردد فيها من فاعلية الاثم وتأصل الجريمة فى النفس الانسانية .. ولا سيما بعد هذه الوفاة التلقائية التى تختم حياة السيدة الشابة .. فنراه يسرع الى اكناف بوذا . واللياذ ببعض المثل المسيحية العليا .. وترديد شيء من الاناشيد الاسطورية ذات الجو المسيحى الشاعرى .. وشيء من الموسيقى الناعمة الحالمة .. ثم اذا المنظر كله يتلاشى ويختفى ، وتظهر فى مكانه كخلفية للمنظر ، جزيرة الموتى .. واذا بنا نسمع من بعد .. من هذه الجزيرة النائية العجيبة .. انغام موسيقى مشجية حزينة .. ينزل على الحانها الستار وكأنه يذكرنا بأن فى ستريندبرج عرقا من **فجنر** ، واثرا حزينا منه ينقلنا الى دنيا اساطيره الموسيقية .

حقا ان ستريندبرج قد خلق لنا — كما يذهب الى ذلك **أريك بنتلى** — لونا رابعا من المسرحية الحديثة والمسرح التجريبى الحديث .. اللون الرابع الذى كان بلا شك اساسا لكل الالوان التجريبية التى سار على دربها كتاب القرن العشرين المسرحيون .. اولئك الذين يضربون اليوم فى مسارب النفس الانسانية ، ويشبعونها تحليلا وتصويرا .. وقد خلق مسرحا حديثا يختلف عن مسرحه الواقعى الطبيعى الذى كان يجول فيه ويصول من قبل .. والذى لم يكن يحفل فيه بالوسائل المادية والتكنيك المادى .. فاذا هو فى مسرحه الخيالى الطريف .. مسرح الاحلام السائبة والافكار الشاردة المتبددة .. يخلق الفرص النادرة للمخرجين فى كل المجالات المسرحية ، فيفتنون فى استخدام الاضاءة الكهربائية ، وابتكار الحيل المادية الآلية الصرفة لاظهار الارواح والاشباح وتصوير الجحيم والسماء وعوالم الجن وما تضطرب به عوالم الحالمين من اخيلة واوهام وهواجس .. ليست كلها الا عوالم العقل الباطن وما اختزنته فيه الحياة القديمة التى ترجع الى ملايين السنين من تجارب الفزع فى الغابة ، ومخاوف اسلافنا واسلاف الخليقة كلها فى قاع المحيط .. مما فتح آفاق الاخراج الآلى العجيب امام الفنان النمسوى **ماكس رينهارت** (١٨٧٢ — ١٩٤٣)

اننا نحار فى تعليل هذه العبقرية المجنونة التى وضعت البذرة الاولى لكل محدث وكل طريف فى مسرحنا الحديث .. وتركت لتلاميذها .. ولاسيما تلميذه السويدى **بار لاجركفست** (١٨٩١ — ..) ثم تلاميذه الامريكيين : **اوجين اونيل، وسين أوكاسى ، ودنس جونستن ، وتنسى وليمز ..** ومعظم زعماء المدرسة الصوفية الايرلندية الحديثة .. واكثر كتاب المسرحية الخيالية التى انتشرت بعد الحرب العالمية الاولى ولا سيما فى وسط اوربا .. تركت لهم كنوزا ملهمة استطاعوا ان يطوروا منها الاعاجيب ، ولفتتهم الى رقائق الاساطير الشعبية التى نهل منها ستريندبرج كل تلك الملاحم الروحية التى كان **برتولت برشت** فخر المسرح الالمانى الحديث امتدادا رائعا لها ، والطور الراقى منها .

والآن .. الى الوراء .. الى مسرحيتى : « الاب » و « مس جوليا » .. « **الاب** » التى كتبها ستريندبرج بعد ان دب الخلاف بينه وبين زوجته الاولى سيرى Siri تلك التى انجب منها ثلاثة اطفال .. والتى حاولت ان تجعل له الدنيا جنة فأحالتها من حوله جحيما حينما بدت عليه علامات اضطراب الاعصاب .. وحينما ظن ان دماثة خلقها ورقتها فى معاملة الآخرين ما هى الا علامات خيانتها له .. ومن هنا كان هذا الشك فى كل نساء العالمين الذى ظهر اثره فى قصصه وفى مسرحياته .. وقل من سلمت منهن من قلمه فى انتاجه الغزير الجم .

ان قدرة ستريندبرج فى هذه المسرحية النفسية العجيبة تتجلى فى استعمال ذلك الاسلوب الايحائى Suggestive الصارم العارم فى مسرحية خلقت للمذهب الطبيعى وجها جديدا مشرفا غير اوجهه السطحية المادية التى عرف بها هذا المذهب من قبل .

انها من اقوى المسرحيات الطبيعية التى تمثل فلسفة ستريندبرج وآراءه اصدق تمثيل ، وبالرغم

من كونها مأساة طبيعية الا انه اقامها على التحليل النفسي البارع ، وصور فيها تلك الملحمة الخالدة بين الزوج والزوجة حول حب التفرد بالسلطة داخل المنزل وخارج المنزل ايضا ، وضراوة المراة فى هذا المضمار الذى تستعين فيه بشتى الطرق لكى تنتصر ، مهما كانت نتيجة انتصارها . وبطل المسرحية هو هذا الضابط ادولف من ضباط الجيش العاملين الذى كانت له ضيعة وثروة ، والذى كان مغرما بالابحاث العلمية المتيورولوجية المتصلة بأحوال الجو ورصد الكواكب ، والذى تزوج من لورا بطلة المسرحية منذ عشرين عاما لم يذق السعادة طوالها قط بالرغم من وجود ابنتهما برتا الجميلة التى بلغت الآن ، وفى زمن المسرحية ، السابعة عشرة من عمرها ، وكانت حرية لهذا السبب ان تكون مصدر سعادة لابويها ، ولهذا البيت البائس الذى ابت لورا – الام – الا ان تقلبه جحيما على راس زوجها وراس ابنتها وراسها هى ايضا ، لانها كانت تأبى الا ان تكون هى السيدة المسيطرة على زوجها وماله وضيعته ، وكانت تتهمه بالجنون والهوس لكثرة ما كان ينفق على ابحاثه التى بلغ ما كان ينفقه عليها حد الاسراف ، وكانت تخشى ان يبدد ثروته كلها على هذا الهوس العلمى الذى لم يخلق له ولم يتخصص فيه ، والذى لم تكن له نتيجة مادية تعود عليه باى ربح ، ومن ثم تدخلت فى ادارة ضيعته واتت بأهلها كلهم ليعيشوا معها فى منزل أدولف عالة على دخله المحدود .. وكان هذا هو السرف الحقيقى والهوس الملموس فى نظر ادولف ، ولو كان شر هذا التصرف من جهة لورا يقف عند حد الخسارة المادية لهان الامر على نفس ادولف ، ولكن الشر كل الشر فى نظره كان خوفه على ابنته برتا من هذه الاسرة المتوهة التى اثت بها امها لتجعل من المنزل كله جوا خرافيا ترقص فيه اشباح الجن ، وتلعب ارواح العفاريت ، ومن ثمة يمتلىء وجدان الفتاة بالخرافات والاوهام السوداء التى تمسخ نفسها وتقضى على سلامة عقلها واستقامة تفكيرها ، وهى بعد فى مستهل الحياة .. لذلك استقر راى الضابط الاب العالم على انقاذ ابنته من هذا الوسط ، وقرر ان يلحقها بمدرسة داخلية تكون فيها فى أمان من دار المجاذيب هذه التى تسيطر عليها لورا الزوجة ، وامها جدة برتا ، ثم مربية ادولف ، مارغريت ، تلك المراة التى استطاعت لورا ان تروضها وتتخذ منها الف مخلب قط تمسك بها ادولف ، وتخرجه بها عن نطاق العقل ودنيا العقلاء الى مستشفى المجانين .. فكيف انتصرت لورا اذن ، وماذا فعلت ؟

هذا هو « مشروع » المأساة . مشروعها الذى يمهد له ستريندبرج بحادثة غريبة وقعت فى « جرن » ضيعته .. حادثة اعتدى فيها احد الجنود على احدى الخادمات ، فلما حملت الفتاة المسكينة وسأل الضابط ادولف الجندى المعتدى عمن يمكن ان ينسب اليه الجنين الذى لا يزال فى احشاء الفتاة ، رفض الجندى أن يعترف بأبوته للجنين ، لانه لم يكن الرجل الوحيد الذى منحته الفتاة نفسها :

الجندى : لقد كنا نرقص فى حفلة جبريل .. وقد طلبت الفتاة منى ان نخرج الى الجرن ... وهكذا كانت هى التى أغرتنى تقريبا .. ان شيئا لا يمكن ان يقع الا برضا الفتاة وارادتها .

الضابط : باختصار : هل انت والد الجنين ام لا ؟

الجندى : وكيف اعرف ؟ ان هذا امر لا يمكن التثبت منه ابدا ..

ويكون شقيق لورا – الزوجة – حاضرا هذا الحديث – وكان من القسس المعروفين – فاذا تدخل لكى يحمل الجندى على الاعتراف بأبوته للجنين رفقا به وبأمه اجابه الجندى :

الجندى : هذا حق .. ولكن اذا كنت متأكدا من اننى والده .. وكيف لى ان اتأكد من هذا ..؟ ان من غير المعقول يا جناب القس ان يظل رجل يكدح طول حياته لكى ينفق على طفل رجل غيره !

ثم نخلص من هذا الحادث الجانبى الذى يعد استهلالا لمشروع المسرحية لكى نفرق الى آذاننا في موضوعها الاصلى .. اننا لا نلبث ان نرانا امام الزوجين وقد راح ادولف يطلب من زوجته كشف حساب المنزل .. وهو يطالب بالكشف بلهجة استفزازية .. لهجة الرجل الذى لم يعد يطيق ان يرى ثروته تتبدد بهذه الصورة على اسرة من المتوهين ليس فيهم من يريد الاعتراف بفضل صاحب المال ، بل ليس فيهم من يشكره ، او من يريد الا ان يكون سيدا آمرا وصاحب الكلمة العليا .. ثم تكون الازمة الكبرى حينما يصارح ادولف زوجته بأنه انتوى ان يلحق برتا بمدرسة داخلية انقاذا لها من ذلك الوسط الذى وصفه الضابط لصهره القس فى حديث قبل هذا الحديث ، قال :

« .. ان بيتنا هذا ممتلىء بالنساء .. وكل من هؤلاء النساء تريد ان تسيطر على برتا وتفرض عليها ارادتها .. فحماتى تريد ان تجعلها فتاة روحانية .. ولورا زوجتى تريد ان تخلق منها فنانة .. ومربيتها تحاول ضمها الى مذهبها الدينى .. مذهب الكنيسة النظامية .. اما مارجريت فتحاول ضمها الى مذهبها هى ..

مذهب الكنيسة المعمدانية .. بينما الخـادمات يحاولن ضمها الى جيش الخلاص .. فحـرام مسخ روح الطفلة على هذا النحو .. وانا لا القى من الجميع الا المعارضة .. انا صاحب الشأن .. ومن ثمة فقد نويت ابعادها عن هذا المنزل »

هنا تثير لورا الحديث الذى دار فى مستهل المسرحيةبخصوص الجندى والخادمة، ثم تستدرج زوجها حتى يعترف بأن من الصعوبة بمكان التأكد من معرفة والد الابنة او الابن .

الضابط : يقولون ان التأكد من ذلك امر لايمكن ان نقطع به .

لورا : شىء غريب حقا .. وكيف يمكن ان تكون للوالد اذن تلك الحقوق على اطفال امراة .. اية امراة !

الضابط : تكون له هـــذه الحقوق اذا سلم بمسئولياته نحو الاطفال ، او اذا فرضت عليـه تلك المسئوليات فرضا ، ولن يكون ثمة شك بالطبع فى حالة قيام الزواج .

لورا : لن يكون ثمة مجال للشك !

الضابط : ارجو ذلك .

لورا : فاذا كانت الزوجة غير مخلصة لزوجهـا او غير وفية !

ويعود الحديث بينهما عن برتا بعد قليل ، هى تعارض فى التحاقها بالمدرسة الداخلية ، والسفر الى تلك المدرسة ، وهو يصر على سفر ابنته :

لورا : ... ... اذن سترحل برتا !

الضابط : اجل .. وبعد اسبوعين

لورا : وهذا هو قرارك الاخير !

الضابط : اجل

لورا : وهل اخبرت برتا !؟

الضابط : اجل .. اخبرتها .

لورا : اذن .. فلا بد أن امنع سفرها !

الضابط : لا يمكن ان تفعلى .

لورا : لا يمكننى ! وهل تحسب ان اى أم تأتمن على ابنتها اقواما اشرارا يوهمونها بأن كل ما علمتها امها كان عبثا وحماقة ! كلا .. لان هـذا ان حدث كرهت البنت امها طول الحياة .

الضابط : وهل تحسبين ان اى اب يرضى بأن يترك ابنته بين نساء جاهلات مخدوعات ليوهمنها بأن اباها مشعوذ دجال ؟

لورا ــ هذا لا قيمة له بالقياس الى الرجل .

الضابط : ولماذا ؟

لورا : لأن الام اقرب الى الطفل من ابيه ، ولا تنسى انك قد تبينت ان الرجل لا يستطيع ان يقطع بأبوته لاى طفل .

الضابط : وما دخل هذا فى موضوعنا ؟

لورا : ليس كل مستور مما يجمل كشف الستر عنه .

الضابط : اتمزحين ؟

لورا : لست امزح .. انك ، بمنطقك .. لايمكنك ان تجزم بأنك والد برتا !.. ومن اين تعرف اننى لم اكن مخلصة لك ؟.. وهب اننى مستعدة لان اضحى بكل شىء فى سبيل الاحتفاظ بابنتى .. بكل شىء .. ببيتى ، وبسمعتى .. وما على الا ان اعلن اسم والدها الحقيقى .. واسم المكان والزمان اللذين ارتكبنا فيهما هذا الفعل الذى ارتكبناه بعد ثلاث سنوات من زواجنا .. انا وانت !..

الضابط : كفى .. كفى .. والا ..

لورا : والا ماذا ؟ لا باس .. لنصمت الآن .. ويجمل بك ان تتروى قبل ان تخطو خطوة واحدة .. وانصحك الا تكون احمق فتجعـل من نفسك اضحوكة .

الضابط هذا امر مؤسف للغاية !

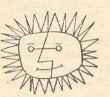
لورا : وهذا ما يزيدك حماقة ويجعلك اضحوكة فعلا .

الضابط : وانت ؟

لورا : اما انا .. فلا .. اننا معشر النساء ابرع منكم فى هذا المضمار .

الضابط : ولعلنا لهذا لا نستطيع قتالكن .

لورا : ففيم اذن قتالك عـدوا يفوقك قـوة واقتدارا ؟



هذه هى ازمة المسرحية التى لا تشبههـا ازمة مسرحية اخرى .. لقد قررت لورا ان تنتصر على زوجها ادولف .. ومنذ ان قررت هذا لم تعد تنظر اليه الا بوصفه كاسب قوت هذه الاسرة الكبيرة التى تعيش عالة على ماله حتى تكاد تفنيه ، فلما لاحظت لورا انه اخذ يناقشها الحساب قررت ان تضرب على يديه وتشـل حركته ، وان تستنقذ معظم ثروته قبل ان تفنيها بحوثه والكتب الكثيرة التى كان يشتريها من جميع الدول الاوربيـة بلا

حساب ، ولكى تصل الى غرضها قررت ان تجعله فى عزلة ، ولهذا قطعت الصلة بينه وبين هـذا الطبيب الذى كان يعالجه من ارهـاقه العصبى ، ثم جاءت له بطبيب آخر اقنعتـه بأن زوجهـا مجنون ، واوهمته ان من اهم دلائل جنـونه انه يحاول اكتشاف النجوم والكواكب بالميكروسكوب ، وانه يشك فى ابوته لبرتا .. وبالرغم من ان هذا الطبيب الجديد كان يقرأ بحوث ادولف ويكبر من علمه وتمكنه من بحوثه فقد اخذ المسكين يشك فى عقليته من كثرة ما نصبته لورا من الشراك المحبوكة حول زوجها .. ولقد استطاعت لـورا كذلك ان تثير الشك فى تصرفات زوجها فى نفس اخيهـا ومن فى البيت جميعا .. حتى مربيته العجـوز نفسهـا .. تلك التى كانت تحبه وتعطف عليـه اخذت تضيق به وتظن انه مجنون لانه كان كافرا ملحدا وكانتهى مؤمنة متزمتة مستمسكة بحرفية الدين ، ولانه كان قد اخذ يشعرها بشكه فى أبوته لبرتا المحبوبة ، كما اوهمتها لورا بذلك ايضا .. وحتى القسيس نفسـه .. اخو لورا .. لقد اخـذ يشك فى سلامة عقل الضابط .. بل كل من فى المنزل من الخدم .. بل ابنته نفسها التى آمنت بالعفاريت والاشباح التى كانت تؤمن بها جدتها .. ولم يكن هذا كله يخاف على ادولف ، بل كان يعرفه ويرقبه ، وها هو ذا يقرره فى كلمة يقولهـا لزوجته ، تلك التى ازعجها ان تنجح بحوث ادولف العلمية فيصيب من المجد والشهرة ما يجعلها غير قمينة به ولا جديرة بزوج مشهور مثله :

« .. لقد اخذت تتسلمين خطاباتى ، ما يصدر منها وما يرد ، وبهذا كنت تعطلين اعمالى العلمية.. لا تدعى انك كنت تصنعين هذا بدافع الشفقة على صحتى .. بل كنت تتعمدينه لانك كنت تريدين الا انال اى شىء من المجد وحسن السمعة لان هـذا كان يزيدك تفاهة بالقياس الى زوجك .. لقـد تسلمت خطابات ادركت منها انك كنت منذ أمـد بعيد تحرضين اصدقائى القدامى ضدى، وتروجين شائعة جنونى عندهم .. لقـد نجحت فى اثارة شكوكى لدرجة ان قواى العقلية ربما انهارت عن قريب .. واول علامات هذا الانهيار هذا الشرود الذى هو اول درجات الجنون .. فكرى ماذا تكون حالك وحال برتا اذا جننت وتركت الخـدمة فى الجيش لهذا السبب .. »

لكن هذا الذى كان يخشاه ادولف هو نفسه ما كانت تصبو اليه زوجته .. وضع حد لحياة هذا الزوج العنيد الذى يريد ان ينتصر عليهـا ، وهى تأبى الا ان تنتصر .. وهى تنظر اليه بوصفه مجرد كاسب لقوتها وقوت ابنتها واهلها ، وهو ينظر الى مستقبل علمى حافل يعود عليه بالمجـد وعلى الانسانية بالخير .. وهى تريد نهاية لمعركتها .. والنهاية هى الحجر على ادولف بسبب اختـلال قواه العقلية .. لكن الحجر لن يتم الا اذا بدت منه اعمـال تنذر بالشر .. اذن فهى تستحث النهاية بمضايقته حتى يضطر الى قذفها بمصباح مشتعل ، واذن فقد جن حقا .. وليس أيسر من ابلاغ مستشفى المجاذيب لكى يحضر ببذلة المجانين ليلبسها لادولف فتحول بينه وبين ايذائه لمن حوله حتى يصل الى المستشفى .. او البيمارستان !.. ولكن من يا ترى يستطيع ان يروضه حتى يلبس تلك البذلة ؟! انها مربيته .. مربيته العجوز التى تحتال عليه حتى يلبسها .. لكن الرجل الذى كان اعقل ممن حوله جميعا يدرك اللعبة .. ويدرك انه قد هزم فى تلك المعركة .. وهنا لا يحتمل قلبـه موجة الحزن الجارفة فيموت مشقوق المرارة فوق سريره .. ولما يذهبوا به الى البيمارستان !

وهكذا تطمئن لورا العاتية الى فوزها .. فهـا هى ذى برتا تعيش معها فى نفس المنزل.. وهاهى ذى ثروة الرجل .. كاسب القوت .. وها هو ذا معاشه أيضا ملك يديها .

•

وهكذا كتب ستراندبرج فى هـذه المسرحيـة مأساته مع سيرى .. زوجته الاولى التى كـانت قد جاءت له بأحد اطباء الامراض العصبية بالفعل ليرى فيه رايه . ولما انتهى امرهما بالطلاق ثار النزاع على ايهما يكفل الاطفال .. وستراندبرج هنا يخلى ادولف الزوج .. اى يخـلى نفسـه من المسئولية ، ويلقيها بكاملها على كاهل سيرى .. اى لورا .. ليكن .. ولكن الذى يهمنا هنا هـو الاسلوب الايحائى الذى رسمه للزوجة فى القـاء بذور الشك فى نفس الزوج اولا . ثم فى نفس الطبيب المداوى .. ثم فى نفس اخيها القسيس ، ثم فى نفس المربية .. وتكوين تلك الجبهة القوية ضده لتصل الى غرضها كاملا فى الانتصـار فى معركة الشر على الزوج المسكين .. وقد كان هذا الاسلوب العجيب هو مصدر الفعل فى المسرحية .

•

والمأساة ــ بالرغم من كونها خليطا من المذهبين الطبيعى والواقعى ــ آية من آيات المذهب التعبيرى الذى من أهم معالمه ايقاع البطل فى ازمة نفسيـة

ثم لا يزال الكاتب يزيد هذه الازمة توترا وحدة حتى تنكشف الاستار عن روح البطل وتبدو عارية وعلى حقيقتها حتى وقوع الكارثة .

●

اما ما خالف فيه سترندبرج الكتاب الطبيعيين فهو رسمه لبعض شخصياته فى صورة ايجابية تتسم بقوة الارادة وصلابة العزيمة وتصويره لاهم هذه الشخصيات تصويرا داخليا عميقا .. وليس تصويرا سطحيا رماديا كما يفعل معظم الطبيعيين .. ثم نقله للمذهب الطبيعى الى البيئة البورجوازية ليقول للطبيعيين ان المذهب ليس قاصرا على الطبقات الفقيرة كما توهموا .. وليبرهن على ان جوهر المذهب الطبيعى ينحصر فى اساسيه الرئيسيين وهما البيئة والوراثة .. ثم فى تلك المعركة الخالدة .. معركة البشرية ضد الطبيعة .. ومعركة الطبقات .. ومعركة الجنس .. وهى المعارك التى استعان فيها سترندبرج بخبرته فى علم الامراض النفسية وتعمقه فى فهم قضايا المجتمع عن طريق تشريح نفوس الافراد وتعريتها .. وهذا ما جعل له – على العكس من الطبيعيين – رسالة وهدفا . وهو ايضا ما يجعلنا نشعر بوجوده دائما وراء شخصياته كما يفعل الكتاب الطبيعيون .

●

وتتوالى قصص سترندبرج ومسرحياته حتى تظهر مأساته « مس جوليا » التى لم تلبث ان صارت من اشهر مآسيه والتى تشبه مأساة الشاعر الانجليزى توماس مدلتون (١٥٧٠ – ١٦٢٧) : « البديل – او The Changeling »

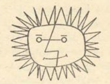
والتى نرى فيها احد الخدم يذل ابنة مخدومه بعد ان تجن به غراما وتستسلم له استسلاما بهيميا ، فيرغمها على ان تختلس له من اموال ابيها المرة بعد المرة ، حتى اذا اوشك الاب ان يكتشف سر هذه السرقات لم تجد الفتاة المسكينة بدا من ان تنتحر . وموضوع مأساة مس جوليا هو نفس هذا الموضوع .. لكن مأساة سترندبرج تمتاز بقوتها التحليلية البارعة ، كما تمتاز بتركيز الفعل حول شخصيتيها الرئيسيتين : جان الخادم ، ومس جوليا ابنة سيده ، وان ظهرت احيانا شخصية ثالثة هى خادمة اخرى (كرستينا) كانت مخطوبة للخادم الفاتك جان .. ثم لا نجد بعد ذلك اية شخصية اخرى حتى قرب النهاية حينما نسمع صوت الكونت والد جوليا .. وصوته فقط .. آتيا من خارج المنصة .

ومأساة « مس جوليا » ، او Fröken Julie تكاد تكون بقية الصورة التى لا تكمل ترجمة ستراندبرج الا بها ، ولا نكاد نعرف نصف فنه وفلسفته الا اذا عرفناها .. وهى على قصرها تمثل الصراع بين الجنسين : الرجل والمراة ، ثم الصراع بين الطبقتين : السادة والعبيد، ثم الصراع بين الطبيعة ممثلة فى الميول الجنسية ، وبين الكبرياء الطبقية التى هى راس مال الاستقراطية .. كما تمثل احسن تمثيل سلطان البيئة وسلطان الوراثة تمثيلا عجيبا لايخرج الا من دماغ ستراندبرج هذا الدماغ المهزوز المولع بالغرائب والوان الشذوذ فى انحرافات الغرائز الانسانية .

فبطلة المأساة ، هذه المس جوليا ، فتاة نشأتها ام متهتكة لها زوج كونت ، وتحتفظ مع ذلك بعشيق تؤثره على زوجها بحبها وبمالها ، ولا تبالى ان تتسبب فى خراب زوجها بحرق ضيعته لكى يصيبه الفقر ولكى تضطره الى الاقتراض من عشيقها الذى لا يقرضه الا من مال الزوجة الخائنة .. ويقرضه بدون ارباح (!) لكى يظل الزوج المغفل اسير احسان العشيق الى الابد .. وهذه الام المتهتكة تتحمس تحمسا جنونيا لحرية المراة ، تلك الحرية التى تعنى حرية الاختلاط وحرية التصرف وحرية السهرات والحفلات والصداقات ، وحرية المساواة بالرجل فى كل شىء .. مما جعل الناس ، ولا سيما الرجال يجفلون منها ويشيحون عنها ، وينظرون اليها نظرة تفيض بالعداوة والكراهية ، ومما جعلها تبادلهم النظرة نفسها .. وقد نشأت ابنتها مس جوليا هذه النشأة نفسها ، وتسممت بنفس الافكار والمبادىء التى تسممت بها امها ، لقد نشأت على كراهية الرجال .. لكن كراهيتها لهم لم تكن الا ستارا رقيقا يخفى تحته شهوة جامحة وشبقا متاججا الى الجنس الآخر .. وكانت البيئة التى نشأت فيها مس جوليا بيئة تشجع هذا الاشتهاء وتقوى ذلك الشبق .. بيئة يكثر فيها الاختلاط وتكثر السهرات الحمراء ، الراقصة التى يختلط فيها الحابل بالنابل وتجد فيها الانفس الضعيفة ما تتوق اليه من لذائذ .. على ان كراهيتها للجنس الآخر وان انتصرت مؤقتا ، وانتصرت فى رعونة ونزق حينما قطعت خطبتها من ذلك الشاب الذى تقدم اليها من بين الطبقة العليا المماثلة لطبقتها ، وقطعت خطبته عندما راته ينتقد بعض تصرفاتها ويثور على هذه التصرفات .. كراهيتها هذه لم تلبث ان ذابت وانهزمت امام شبقها الشديد الجامح فاذا هى تلقى بنفسها فى احضان السفلة وحثالة الخدم حتى ينتهى بها المطاف الى عشق « جان » تابع ابيها الكونت وخادمه الخاص ذلك الذى يصف امره مع سيده هذا الكونت فيقول وجوليا تطلب

اليه ان يرفع « التكلف » بينهما بعد استسلامها له فيجيبها :

« .. هـذا مستحيل .. لا يمكنني .. ان الحواجز ستظل قائمة بيننا ما دمنا .. أنا وانت ، فى هذا البيت .. كيف انسى اصلى ومنبتى ؟ ثم .. ثم لا تنسى الكونت .. اننى لم ار فى الدنيا كلها من احترمته كما احترمت اباك .. لقد كنت ارى قفازه على احد الكراسى فاشعر بضآلتى وحقارة شانى .. وكلما كنت اسمعه وهو يدق الجرس وثبت من مكانى كالفرس المذعور ، بل كنت اذا رايت حذاءه منتصبا فى زهو وكبرياء شعرت بالميل الى الركوع امامه لكى امسحه وازيده لمعانا .. »



لقد ظل جان الذى كان هذا امره يحاول ان يصد جوليا عنه ، ويردها الى جادة العقل حتى اذا لم ترتدع شرع يرسم خطته محاولا ان يثأر لطبقته من تلك الطبقة العليا الفارغة التى تمثلها تلك الفتاة الهلوك .. لقد اخذ يصور لها انه كان يهواها منذ ان كانا صغيرين وانه كان يتسلق سور الحديقة الذى كان يفصل بين قصرها وبين مسكن الفيران الثمانية — الذين هم اخوته — والفارين الكبيرين — اللذين هما أبوه وامه — لكى يحظى منها بنظرة .. وكان هذا الشعر الذى يزيفه لها يشعل فى نفسها الرغبة فيه ، فلما اسلمت نفسها له وارتكبا الاثم القديم اخذ يزين لها الهرب معه الى بلد بعيد مثل سويسرة او شمال ايطاليا لكى يفتتحا هناك فندقا يستغفلون فيه السواح من رجال الطبقة الارستقراطية التى تعودت الا تناقش كشوف الحساب التى يقدمها اليهم اصحاب الفنادق .. فاذا تبين انهما لا يملكان المال الذى لابد منه للخطوة الاولى زين لها السطو على خزانة ابيها فتفعل ، وترضى بالفرار معه حتى تكون بمنأى عن الفضيحة وحتى تستمتع مع جان بما يشفى غليلها .. وبينما هما يدبران بقية الخطة اذا ابوها يصل فجأة .. ولا تكاد مس جوليا تسمعه من الخارج حتى ترتبك اشد الارتباك ، وحتى يعود اليها وعيها بوخامة الهوة التى سقطت فيها بالفعل .. وهنا تطفو كراهيتها للجنس الآخر على سطح بركتها المنتنة من جديد ، وتخرج لتنتحر بموسى سلمها اليها جان ..

ففى هذه المسرحية يتمثل كما ذكرنا الصراع بين طبقة السادة التافهين وبين طبقة الخدم او العبيد الذين اخذوا ينشدون التحرر من نير العبودية الطبقية منذ اواخر القرن التاسع عشر .. واسمع الى هذا الحوار بين جان وجوليا بعد سقوطها واستسلامها له ، وهو خادم ابيها ، وشعورها ببشاعة غلطتها التى ارتكبتها امها من قبل مع رجل نذل غير زوجها ومن وراء ظهر ذلك الزوج :

جان اطمئنى .. سأتكفل انا بتزوير كشوف الحسابات ..

جوليا : ما كنت اتصور قط ان ينحط رجل الى هذه الدرجة !

جان : ماذا ؟ انك تتحدثين عن نفسك ..

جوليا : ايها الخادم .. ايها التابع الحقير .. قف عندما تكلمك سيدتك !.

جان : انت ! يا عشيقة الخدم .. يا حثالة الاسرة ! اخرسى واخرجى من هنا . انت تتكلمين عن الانحطاط ؟ انت ؟ اننى لم ار فى حياتى قط فتاة تقدم نفسها ذليلة رخيصة كما فعلت انت هذه الليلة .. بل ان اقذر عاهر لا ترضى ان تلقى بنفسها بين ذراعى رجل كما فعلت انت ! هل رايت فتاة من طبقتنا نحن الخدم تفعل ما فعلت ؟ ابدا ابدا .. حتى ولا بين البرابرة ومحترفات البغاء ! .. ولكن .. لا .. لقد تبينت ان ما كان يبهرنا فيكم يا معشر السادة ليس الا بريقا مخادعا .. اننا نستطيع ان نعمل .. اما انتم فلا تستطيعون الا ان تتعطروا وتضعوا المساحيق .. انك تسيرين فى الطريق الذى سارت فيه امك .. تلك التى كانت تأتمن عشيقها على مالها ولا تأتمن عليه زوجها .

جوليا : .. ولكن .. اليس ثمة طريقة اخرى سوى ان نسافر ونتزوج ثم نحصل على الطلاق ؟

جان : ولنفرض اننى ارفض الزواج منك لانه يكون زواجا غير متكافىء !

جوليا : غير متكافىء ؟

جان : اجل .. بالقياس الى انا .. لان اصلى خير من اصلك . فليس فى امهاتى .. ام مثل امك ، ولا اب مثل ابيك .. وليس فينا من اتهم بجريمة الحرق العمد ..

جوليا : وكيف عرفت هذا ؟

جان : .. قرات شجرة انسابكم فى كتاب كان يوضع دائما على منضدة فى غرفة الاستقبال .

هل تعرفين جدك الاول ؟ لقد كان طحانا سمح لزوجته بمضاجعة الملك .. وليس فى جدودى نذل كهذا النذل .. بل ليس لى جدود مطلقا ، وان كنت انا نفسى استطيع ان اكون جدا .

الا ما ابشع ما يتجلى اثر الوراثة واثر البيئة وصراع الجنس والصراع الطبقى فى مأساة مس جوليا .. ثم ما ابشع ما تنعكس حياة سترندبرج نفسها فى هذه المأساة ، فضلا عن بقية مآسيه وسائر قصصه . الم يكن هو نفسه ابن امة ؟ الا يكون قد اراد الانتقام من السادة او السيد الذى اتخذ من امه جارية باذلال ابنه الكونت — المس جوليا — على هذا النحو فى تلك المسرحية ، واذلال طبقتها كلها ؟

●

ان الماضى وحده ليس هو الذى كان يتحكم فى عقلية سترندبرج ويسيره .. بل لقد كان حاضره يتحكم فيه ايضا ويرسم له الطريق نفسه .. لقد رايناه يتزوج ثلاث مرات تنتهى كلها بالفشل والطلاق .. وقد ذاق النساء منه وذاق هو منهن المر والعلقم ، وابتلى كل منهما صاحبه بأمر التجارب واشقاها .. وقد كان ابا لاطفال ذاقوا ويلات الطلاق الذى كان موضوعا لاكثر من مسرحية من مسرحياته .. وانتاجه القصصى والمسرحى .. بل ان مقالاته وترجمته لحياته دليل على انه كان مضابا باختلال الانية او الـ depersonalization او ما يسمى بالـ schizophrania او الـ انشطار الشخصية ، وبشىء من تلك الامراض التى ان لم تذهب بصاحبها الى وادى العبقرية لذهبت به الى مستشفيات المجاذيب . وهى والحمد لله قد ذهبت بسترندبرج الى الاثنين معا .. واخشى ما نخشاه انها تصيبنا ونحن نقرؤه او نشهده من فوق خشبة المسرح .. لاننا لا نجد كاتبا مسرحيا يقنعنا بمنطقه .. ذلك المنطق الذى يتسم بطابع من الجنون مع ذلك .. كما يقنعنا سترندبرج .

●

يذكر جون جاسنر فى كتابه البديع : The Theatre in Our Times ان الممثل الانجليزى المشهور روبرت لورين كان يقرأ مرة مسرحية « الاب » على زوجته فاذا به يراها راكعة امامه فى نهاية الفصل الثانى وهى تتشبث به وتؤكد له ان جميع ابنائه منها هم ابناؤه وان الدماء التى تجرى فى عروقهم هى من دمه .. وان عليه الا يصدق كلمة واحدة مما فى هذه المسرحية المجنونة التى كتبها ذلك المؤلف المعتوه !!

ويذكر لورين ايضا ان الرقابة منعت تمثيل مسرحية : « رقصة الموت » سنة ١٩٢٨ لما لها من الاثر المرير المدمر فى نفوس الازواج والزوجات على السواء ، وقد استنتج الممثل المشهور من هاتين الحادثتين قوة ما فى مسرحيات سترندبرج من اقناع ، لقوة ما فيها من جوهر درامى اصيل .



وبعد .. فقد ظل هذا العملاق السويدى العظيم يكافح ويكتب حتى الثالثة والستين من عمره ، حينما اصيب فجأة بسرطان فى المعدة لم يمهله حتى يزيد على الخمسين والست مسرحيات التى قلب بها وجه المسرح ، وعمق بها مفهوم المسرحية العالية .. لكنه لم يغمض عينيه حتى وفاه وطنه — الذى انكره اول الامر — حقه ، وعاد فآمن به ، وهب يحتفى به احتفاء قوميا لم يحظ بمثله اديب فى اى قطر من اقطار الارض ، وحسبه ان يشتمل الاحتفاء به على أعظم مهرجان للمشاعل لم يفز بمثله ملك من الملوك او قائد من القواد .. حتى فى التاريخ الرومانى نفسه .. وحسبه انه تلقى فى هذا المهرجان خطابات من اعظم الكتاب فى العالم .. ولا تذكر نياشين الملوك وتهنئات رؤساء الامم .. وحسبه انه كان الكاتب الوحيد الذى كان ابسن ، وهو اكبر منه سنا ، يجله ويحترمه ويحتفظ بصورته امامه فى مكتبه . حتى اذا سئل عن السبب لم يتردد فى ان يقول :

« كيف وهو أعظم منى والكاتب الملهم الذى يوحى الى جميع الكتاب ولسوف يظل يوحى اليهم ما دام فى الدنيا مسرح .. ان ذلك الرجل يناصبنى العداء .. لكننى لا استطيع ان اكتب كلمة او اخط حرفا الا اذا كانت صورته هذه تحملق فى وتتفرس فى اغوار روحى فتلهمنى ما اتوق اليه وتهفو له نفسى ! »

وحسبه ان يقول فيه اكبر كتاب امريكا المسرحيين يوجين اونيل :

« لقد كان سترندبرج رائد التجديد والطرافة فى مسرحنا الحديث .. وسيبقى بين اكبر كتابنا المحدثين اعظم مصور لالوان الصراع الروحية التى هى قوام المسرحية ودمها الحار المتدفق الذى تتميز به فى العصر الحديث » .

وحسبه فخرا ان نصف مسرحيات هـــذا العبقرى الامريكى على الاقل هى اصداء لسترندبرج روحا ومادة وتغلغلا فى الاغوار الروحية .

بل حسبه فخرا ان يقول عنه شو بعد ان خصص لترجمة اعماله جائزة نوبل :

« انه الكاتب المسرحى الشيكسبيرى الاصـيل الوحيد فى عصرنا الذى نعيش فيه » .

•

اننا فى حاجة الى استكشاف سترندبرج .. العبقرى الذى علم العباقرة .. ولن يفزعنا ما افزع الغرب ـ الا المانيا وفرنسا ـ منه بالفعل .. لن تفزعنا هذه المرارة الهدامة التى كان ينظر بها الى المراة مرة والى آفات المجتمع وخبايا النفوس مرة اخرى .. لن تفزعنا نزعته الوجودية المتطرفة ..

فقد رايناه غير مرة يلجأ الى ملاذ المسيح الشافى وتسليم بوذا الذى تهون فى ظله الالام .

اننا فى حاجة الى استكشاف سترندبرج والتعلم على يديه كيف نكتب المسرحية الحرة المركزة التى تصور اغوار نفوسنا فى غير بهرج او تقيد بالشكل المحبوك الذى ابتدعه سكريب واخـــذ به ابسن واخضع له المسرح الحديث .

لنجرب طريق سترندبرج .. ولنكن صرحـاء مثله مع انفسنا حين نصور ذواتنا كما صـــور .. ولنترجم معظم اعمـــاله اذا اردنا استكشافه على حقيقته .

لنفلسف حيـــاتنا مثله .. ولتكن لنا جنة من مثلنا ومقومات حياتنا فلا نفزع مما فزعت منه اوربا وامريكا حينما احجمتا طويلا عن مسرحياته حتى اضطرتا آخر الامر الى استكشافه .

مراجع عن حياة سترندبرج واشهر اعماله

1) The Strange Life of August Strindberg by : Elizabeth Sprigge — ماكميلان . نيويورك ١٩٤٩
2) August Strindberg (by Lind-af-Hageby) — نيويورك ١٩١٣
3) Strindberg (by G.A. Campbell) — نيويورك ١٩٣٣
4) August Strindberg, etc. (by V.J. McGill) — نيويورك ١٩٣٠
5) Strindberg's Dramatic Expressionism (by Dahlstrom) — من منشورات جامعة متشيجان ١٩٤٠)

كتب عامة فيها فصول ضافية ودراسات من سترندبرج

6) The Playwright as Thinker (by Eric Bentley Reynal & Hitchcock) — من منشورات للمؤلف نفسه طبعة ١٩٥٣
7) In Search of the Theatre
8) The Continental Drama of Today (by Barrett Clark) — طبعة نيويورك ١٩١٤
9) Study of Modern Drama — لنفس المؤلف طبعة نيويورك ١٩٣٨
10) Modern Dramatists (by Ashley Dukes) — طبعة شيكاغو ١٩١٤
11) Masters of the Drama (by John Gassner) — (الطبعة الثالثة ١٩٥١)
12) Aspects of Modern Drama (by F.W. Chndler) — ماكميلان ١٩١٤
13) The Theatre in a Changing Europe (by T.H. Dickinson) — نيويورك ١٩٣٧

١٤ ـ مقدمات ترجمات مسرحيـــات سترندبرج الانجليزية وخصوصا : ترجمات :
(a) Edwin Björkman
b) Edith & Warner Oland.



دراسة
مقارنة
بين
مسرحيتي

جبهة الغيب

لبشر فارس

و"براند"

لابسن

« جبهة الغيب » ثانية المسرحيتين اللتين الفهما المرحوم بشر فارس . الاولى عنوانها « مفرق الطريق » وظهرت طبعتها الاولى عام ١٩٣٨ . والمسرحية الثانية ظهرت عام ١٩٦٠ . والاولى فى حوارها الرمزى توحى بنبل الوجود العاطفى حين يترفع عن مجرى المألوف فى العلاقات الحسية الرتيبة ، فيسمو عن ملهاة الحب العادى المألوف ، ويحقق به المرء ذاته عن طريق الفكر يقود الارادة فى عروجها الى ما فوق المادة واوشابها التى تجذب الناس الى الادنى . ولا شك ان ثم صلة بين نوع الخلق المنشود فى تلك المسرحية، والمسرحية الاخرى التى نقصر عليها هذا المقال .

بقلم الدكتور محمد غنيمى هلال

وعلى الرغم من ولوع الاستاذ بشر فارس بالطابع الرمزى الذى شهر به فى شعره كما حرص عليه كل الحرص فى مسرحياته ، قد قصد مع ذلك الى نوع من الصراع الفكرى — فى اطار المطلق — بين صنوف من الخلق الفردى والجماعى . وهو يفضى الينا بذلك فى تقديمه لمسرحيته هذه بقوله :

« الدنيا حقل النضال ، النضال اضطرام جوه اضطراب . فالمسرح الذى لا يخفق فيه نضال الابطال فعلا وقولا ، انما هو مسرح كاذب ، فاتر ، اذا اعطى لا يغنى » .

●

ولتقويم عمله فى ضوء ما قصد اليه فى قوله ، ننظر فى المسرحية : موقفها، وشخصياتها، وهدفها الرمزى ، لنحلها بذلك محلها من الادب الرمزى فى صورته الناضجة .

والمسرحية تخلو من اى تحديد للزمان والمكان ، سوى الجبل الشاهق — العالية — والسفح الاخضر دونه . والحدث مهوم كذلك حول اسطورة صعود ملحمى لنقرة فى أعلى الجبل ، للوصول الى البيت المنقور فى اعلى القمة ، وقد نبت فيه عشب أبيض قدسى زرعه شيء مجنح ، **« من اكل منه وهو ند ظفر بالحياة الابدية »** . ويتطلع الى هذه المغامرة

بطل المسرحية : « فدا » . وتفتتح المسرحية باهابته بتلميذه : هادى ، ان يرحل معه ، ولكن تلميذه ، على ايمانه بالمغامرة ، متوجس ، يخاف الموت المترصد . وتقبل « زينة » تعارض فدا فى مشروعه بالمغامرة. وهى متعلقة به ، ولكنهلايستجيب لرجاواتها ، ولا لتعلقها . انها ليست اهلا لحبه . وعقب ذلك يتنفس الصبح ، ليتدفق الفلاحون ، يتقدمهم القيثارى ، ومع الفلاحين القوال (المغنى) وكلهم اعجاب وخشية تجاه العالية . ونعلم ان اليوم يوم عيد ، حيث تخف القيود ، لتنطلق الرغائب الحبيسة ائتلافا وانفاقا ، ولهوا ومسرة ، وتحللا من الرهبة التى فرضتها قيود العام وقوانين الحياة الرتيبة. والامام رمز هذه القيود والقوانين. يظهر يحذر الدهماء ان يوغلوا فى المسرات حتى انتهاك الحرمات . ويتقبل الجميع امره بشيء من الامتعاض . وفيهم « زينة » ، تحجم عن الرقص حين تدعى اليه أولا ، وتلبى بعد ذلك الحاح الجمع ولكن فى تثاقل ، لان من تحبه ـ فدا ـ ذاهب للمغامرة التى اخذ نفسه بواجب القيام بها . ويدهش الناس ان « رجلا يصعد » . وفى المرحلة الثانية ـ الفصل الثانى ـ يجابه فدا هذا الحشد من قومه ، بانماط سلوكهم المختلفة ، وعلى راسهم الامام . وهو يصطدم بهم جميعا فى الراى والمسالك، ولكن على درجات متفاوتة . فهو مثار اعجاب تلميذه هادى ، على الرغم من قصور عزيمة التلميذ دونه ، واقواله تثير قلقا غامضا فى نفس القوال ، ولكنها لا تثير عزيمته .

وحسب زينة انها تدوم على حبها له ، وتحرص على تعويق عزيمته ، لانها تريده لها ، فهى لاتحب فى الواقع سوى نفسها . على انها ليست من معدنه . فمبدؤها ان تهب روحها له ، اعجابا لا اقتناعا بمبدا . وبما انها وقفت منه موقف النقيض فى الراى فهى تتنكر لذات نفسها حين تريد ان تتحد معه ، وهيهات ان تجد لها مكانا فى قلبه بعد تنافرها معه فى المبدا الذى كرس له حياته .

اما موقفه من الامام فموقف المتحرر المغامر امام من يمثل القيود ، قيود الجبروت والقهر ، سواء للقوانين ، أم للشريعة .

والفلاحون صدى ضئيل للامام . لانه راعى خلق الدهماء ، ومسيطر عليها . ويحرص الامام على ان يصب الناس فى قالب واحد ، قالب الخضوع والتقليد .

وفى المسرحية انه كان قد سبق « فدا » الى الصعود للتذوق من نبات الخلد شخصان ، رجع احدهما كسيحا ، والآخر اعمى . ذلك انهما صعدا طلبا لمنفعتهما الخاصة ، فضلا القصد . ولكن اخفاقهما لن يثبط عزيمة « فدا » ، لان له شانا آخر .

ولا يجد الجميع اذنا صاغية لنصحهم فدا بالعدول عن الصعود . فتهديد الامام كرجاوات زينة ، كلها تموت على « عزمه الاصم » .

وفجأة فى آخر هذا الفصل ـ الذى يسميه المؤلف : المرحلة الثانية ـ نرى « فدا » ذا حس مرهف ، وعاطفة حب قوى مع « هنا » . وكانت فى الجمع من قبل . انها لا تجرؤ على الجهر بمعارضته فى مغامرته ، وهى على النقيض من « زينة » ترى ان المغامرة ليست عابثة ، وان « فدا » يقوم فيها بواجب التزم به امام نفسه ، ولكنها لا تستطيع مشاركته الصعود ، وتأسى لفراقه . فقد اتفقت معه روحا ومبدا ، وقصرت دونه فى العزيمة . وهى بذلك قد حققت شطرا من فكرته ، فهى أقرب اليه من تلميذه : هادى . فاذا لم تكن قد استطاعت الصعود ، فهى لم تستنكره. وحسبها انها ارادته . ولهذا كانت اهلا لحب « فدا » دون « زينة » التى تنكرت للمبدا ، ضنا بحبيبها ، وحرصا على نفعها .

ويترك « فدا » حبيبته « هنا » بعد وداع رقيق ، وبعد ان يلقى كل يوم بحجر يعلم القوم منه انه لا يزال حيا .

وفى الفصل الثالث ـ المرحلة الثالثة ـ تنتظر « هنا » نتيجة المغامرة ، و « اتاوة النصر » وتتطلع أن تحيل شوك الهجر الى براعم تنثرها فى « حجر شجرة يبس عودها وقسا » . وهذا العود اليابس القاسى ليس سوى « فدا » ، يساورها عليه القلق . ولا يسقط الحجر يوما ، فتحتضر « هنا » .

●

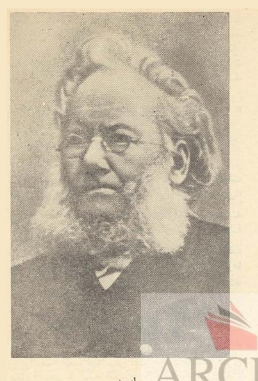
وفى الفصل الرابع يعود « فدا » . لقد اسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الاعالى ، على تصاعد سحب الحقد من البشر . واعيا بالجهد ، فساقته هفة الحنين الى الارض . لقد امعن فى العلو ، متمردا على طبيعته ، ولم يتزود من الارض بقدر كاف للوثبة . انه صعد دون جذور ، فاخفق. ولكنه لن يستسلم للاخفاق . فسيعود من جديد الى الذرى بعد ان فقد « هنا » . وتنبهه « زينة » الى انه سيصعد مكبلا بقيود الحنق . ولكنها

تعجب بصلابة عزمه . ان « زينة » فهمت الآن غايته : لقد ثار على خور عزيمة الشعب،ورسالته تربية الارادة لدى الآخرين ، وهذا طريق السمو بالبشرية المنكسة على الارض . وما الموت الا أمر عارض، لاهوان فيه ، مالم يكن موتا تحت نير الظلم أو الجشع . والحياة بدون صعود هي الموت . ومن ثم تدرك « زينة » انه كان يحبها حين قسا عليها وانكرها . فقد كانت قسوته عليها نوعا من الحب ، حب تقريبها الى سمواته باخلاصها لذات نفسها . وهو نفس المبدأ الذى ثار به على قومه . فهم جميعا ليسوا أهلا للحب ما داموا عبيد شريعة الجبروت والقهر ، ضعاف الارادة ، يقبلون الظلم باسم القدر والاستسلام للمصير ، على حين هم الخالقون لمصائرهم ان ارادوا . فهم اذن صانعو قيودهم . وهذا سر حنقه عليهم وضيقه بهم . ولا بد ان يكون قدوة لهم ، فيبدأ مغامرة رحلته الخطرة ، ليربى بهذا الدرس ارادتهم .

وفى الفصل الاخير ــ المرحلة الخامسة ــ نراه وقد سقط ميتا من أعلى الجبل . لقد اسرف على نفسه فى القسوة ، فانهزم ، وحسبه انه لم يخلد الى الارض كغيره . وكانت مغامرته بمثابة شحذ عزائم الشعب الخائرة ، ولكنه اخطأ طريق القصد فى مغامرته اذ اعوزته « المحبة » ، اى الرفق والاحسان . فضل فى مسعاه حين كلف نفسه ما ليس من طبيعتها ، ولكنه بمغامرته الصماء فتح الطريق للعزائم كى تشق الطريق الوعر من بعده وعلى اثره ، وهو طريق تجديد الانسانية المتخاذلة المتهالكة على الاوحال . ويتطلع هادى ان ينهج نهجه ، ليخطو فى الطريق خطوة أخرى . وتتقد الحسرات فى نفس « زينة » ، ويحم الشعور بلذع الطموح . فقد اصبح قومه ينظرون الى الاعلى ، ويحدقون فى العالية دون خوف . وهذا نصر ، وهو الطريق للافلات من الجبال ، وللتحرر من اسطورة الزمن ، كما يعبر عن ذلك تلميذه هادى ثم القوال .

●

وفى ضوء هذا التلخيص السريع يتضح ان الموقف فى المسرحية فيه لمحات صوفية فى مظهرها فحسب ، ولكن الموقف فى جوهره اجتماعى وانسانى . ففيه معارضة انماط مختلفة من الخلق، بخلق البطل : فدا . وخلقه يتجه الى « ايقاظ الشعب ، والايحاء اليه بأن يفكر فيما هو اعلى من حياة رتيبة خاضعة مسفة . فلتكن مغامرته بذرة لغراس جديد » . فأمام الانسانية ــ فى المسرحية ــ طريقان يهيبان بالميول المختلفة : « طريق يغوى ، ويدنس ، وطريق يطهر وينجى » . طريق الحياة فى السفح ، وطريق تجشيم الارادة فوق ماتستطيع وهما طريقا الافراط والتفريط . وحيال القصور



ابسن

والامعان فى الاسفاف ، لا بد من رجفة ، من عمل الاق يبهر ، غنى بأنواع الآلام ، كى يجعل الانظار تتجه الى الاعلى . وهذا طريق التضحية . وهذان الطريقان يعبر عنهما القول :

« السماء تستهوى الخلق أبدا ، وتارة تغويهم .. الا من يسلب النفحه » .

وميوعة الارادة فى الشعب هى التى يثور عليها فدا معارضا اياها بالخلق الوعر الذى يؤمن به فكرة ومبدأ ، حين يتوجه للامام ممثل خلق الدهماء :

« أنتم ، ويلى عليكم ، منبطحين هنا ، يهدهد أردافكم نسيم يحبو (فى انفجار) اين الاعصار ؟ »

ويجيبه الامام :

« هذا السهل يكفينا » .

فيرد فدا :

« يا له من شاهد على بلاهة السهولة ! » .

والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هو دعامة المسرحية ، وهو معيار قيم الشخصيات

فيها ، وتتكرر صوره على لسان شخصياتها المختلفة .

ومنذ بدء المسرحية يقفنا المؤلف على الغاية من هذه المغامرة ، فهى مغامرة هدفها تربية الشعب ، وثمنها التضحية . فحين يقول هادى - تلميذ فدا - :

« **لكن الموت يرصدنى فى شباك هذه المغامرة** »

يجيب الاستاذ :

« **حسبك ان تكون سلكت فى الطريق** » .

ثم يذكره بمشقة المغامرة :

« **هادى ! ان تهجر الخيمة بعد ان غلفت الصحراء فى فؤادك ، ذلك عود من مطرح سحيق** »

وهادى يقتصر على التفكير ، ولكن عزيمته قاصرة عن التضحية ، وهو يشكو لاستاذه فدا :

« **.. أرانى ، كما كنت ، أخشع لحركات الناس ، أرضى بها جارية على نسق هو هو ، يوما بعد يوم .. خبرنى ، استاذى : لماذا تألبت القشور من جديد ؟** » .

فيجيب فدا :

« **انت نفضتها ولم تفقد قطرة دم** » .

●

والنغمة الصوفية - فى المسرحية - ليست سوى صورة شعرية لهذه المغامرة الاجتماعية النزعة ، ففدا ثائر على القضاء ، كما يفهمه الدهماء والدجالون فى رايه ، يخاطب الامام هكذا فى شأن القضاء :

« **ذلك الحبل المحبوك!! انسل من لحى مشعوذين (يتفرس فى الامام) سدت الاعيبهم معارج الصدق . (الى اللفيف) ركنتم الى الحبل ، تشدونه الى رقابكم باظفار رباها صبر اقزام** » .

وفى هذا القول تبين مدى ثورته الغيبية فى وجه الامام ولفيفه . ويرى ان الآلهة : «**لايسبغون النعم الا على من يهجر اليهم فيطاردهم** » ، وينكر « **الارادة المشعة** » لدى الدهماء والطغام من سواد الشعب . وعنده ان الشريعة قد فقدت اثرها ، فهو يرمى الامام بانه « **سجان شريعة قد تقلص ظلها** » . وحين يرميه الامام بانه ملحد ، ويسأله ، الى من تجرى ركعاتنا ورفعات ايدينا وزمزمات الشفاه ، يرد عليه :

« **الى العالية ، حيث الله غير موجود** » . وهو لا ينكر الله ، ففى كلامه متسع لتأويلات صوفية كثيرة ، ولكن نغمته فى الثورة على القضاء غير صوفية بل ذات مغزى اجتماعى اولا . وهو ثائر على شريعة الجبروت والقهر الجماعى الذى يطغى على صنوف الطموح ، ويحمل على الاذعان ، ويقيد العزائم « **فى حضائل الجبن** » .

وفى خيال فدا ان اسطورة عشب الخلد قد اذلت الجباه ، فخنعت ، وامحى وجودها الانسانى فى لحظات « **يتنازعها تميع الافراح وتفه الاحزان** » ولا دواء سوى القضاء على هذه الاسطورة ، وفضح سرها ، كيلا تتحكم فى النفوس ، او يتحكم بها المستبدون . فها هو ذا يخاطب العالية :

« **.. هنالك فى العلياء عرفت كيف تلتقفين المتنع ، فظللت تاوحين به ، من وراء ضباب ، حتى شل عبيدك ، ها هنا ، مطروحين تحت جاه لا يرحم .. انا فى قدرتى اليوم ان اجرد الممتنع من صلفه فافضحه فى ساحة الواقع** » .

وواضح ان العالية رمز ، وان سر الخلود فيها رمز كذلك ، واوضح من ذلك ان « فدا » يضيق بأثرهما الاسطورى فى نفوس الشعب ، كما يفهم لفيفه من امرهما ، وقد آلى ان يقضى على هذا المفهوم المشئوم الذى صب الشعب فى قوالب « الاحكام والسنن » السائدة . اما هو فينشد ثورة العزائم تحقق الوجود الانسانى العزيز المتطاول ، فى غير جبروت ولا سفه . فحياة العدم هى التى يرزح اللفيف تحت عبئها باسم أسطورة ، فيصبح هو نفسه أسطورة ، رهن قيود وهمية ، يستطيبها ، وفى مكنته ان يتحرر منها .

وسبيله الى رسم مسلكه الثائر او المتمرد ، ليست الرزانة ، ولا التزام الحد الوسط ، بل الفورة التى تدفع الى وثبه جبارة :

« **.. الحياة فياضة .. هل اسمر شطيها فى لوح الاحكام والسنن ؟ هذا هو الجبن ! هل القى بها الى حرج النفس او الى رزانة العقل يتصرفان بعنفوانها ؟ يا للخيانة ! الحرج يهرب من العقبة ، الرزانة تأباها .. لتتحرر شهامة الرجل .. أنا أتحكم فى شحنة الحياة أصرفها الى غاية** » .

ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا ظليلة ، كما يحرص على الا يحدد تلك الغاية التى يتحدث فدا عنها .

●

وموقف فدا فى المسرحية ، تجاه انماط السلوك الاخرى ، يذكرنا فى وضوح بموقف براند فى مسرحية « براند » لابسن ، حين يحدث « اجنار » عن موت الشريعة فى معناها الذى يستغله ضعاف العزيمة والمشعوذون ،وعن ضرورة تجديد خلق الشعب لنجاته من الميوعة ، فى نغمة دينية ، يذكر فيها الكنيسة ، ونظام الدين ، فيتوهم اجنار انه داعية اصلاح دينى ، او انه صوفى مسيحى ، فيرد براند :

« كلا ! لست خطيب الترهات ، ولا اتحدث بوصفي واعظا كنسيا ، لا اكاد اعرف ما اذا كنت مسيحيا ، ولكنى اعرف انى رجل ، واعلم انى ارى رأى العين المثلبه التى تأكل نخاع البلد .. » .

وبعد ذلك بقليل من نفس الفصل الاول من مسرحية « براند » لابسن ، يقول براند أيضا :

« .. ادافع عن حق ما هو خالد ، وليست العقيدة والكنيسة ما اريد ان ادعم بعملى .. ولكن من كل اشلاء النفوس ، ومزق الفكر الملتوية ، وبقايا هذه الرءوس والايدى ، سينبجس كل ما يتجزأ ، حيث يمكن ان يرى الله رجله (رجل الله) وعمله العظيم ، وحفيده آدم شابا قويا » .

ثم يضيق « براند » بأنه مرتبط بهؤلاء المشدودين الى الارض ، غريب بينهم ، كأنه شمشون فى منزل الفاجرة (دليلة) . وكذلك يذكر براند (فى نفس الفصل) انه مسافر ليشهد جنازة ، فيسأله « اجنار » عن هذه الجنازة ؛ فيقول :

« جنازة احتضار اله المسيحية الذى تدعى انه الهك » .

ومن خلال افراح العرس التى دامت ثلاثة ايام، يصيح براند فى وجه الشعب الذى اسلم نفسه لملذات الارض :

« واها ! اعرفكم حق المعرفة ، ايتها النفوس المائعة ، ويا ذوى الخطوات الثقيلة !! ان صلواتكم جميعها ليس لها من القوة المجنحة ، ولا من صرخات القلق ما يكفى لان تصل الى السماء .. وليس فيها من اصداء الدعوة المفروضة اكثر من تمنى لقمة العيش » .

فالذى يعوز الشعب — فى نظر براند — هو الارادة ، وهى سبيل ارواء الظمأ النهم لدى الشعب الطموح ، كما يقول براند فى الفصل الثالث من المسرحية المذكورة لابسن :

« ينسى الناس ان بالارادة وحدها يجب ان يرتوى اولا العطش ، عطش الانتصاف للشريعة ».

ومن اجل ذلك ، يهيب بالشعب هكذا فى الفصل الثانى :

« هلم الى اذن ، ايتها الاجسام الثقيلة ، فمن الوديان المغلقة هنا ، رأسا الى رأس ،ونفسا الى نفس ، لنحاول معا القيام بالجهد الذى يطهرنا ، ليس من حد وسط . فلتكبت الاوهام ، ولتحى الارادة ، وهى الاسد الفتى ، فليعمل من يشاء السيوف او الفئوس ، كل يستطيع ان يظهر بهمته على سواء .. »

ونفس الخواطر السابقة هى محور الموقف فى مسرحية بشر فارس كما اراد ان يكون . وتتراءى اصداء هذه الخواطر مباشرة فى حديث فدا ، حين يوجه اليه الامام هذا السؤال :

« هل تهاب سلطان الشرائع ؟ » ويتهمه بأن الشرائع .. **« صخور رست انت تحتقرها ، وترفع رعونتك هباء .. حتى تستبد بنا وبالكون »** . فيكون مما يجيب به فدا :

« .. الكون مبذول لنا ، ليست أنفاسنا رغية له هينه . اما رواقه المشحون بتزاويق العبث فلا يطمئن تحته الا تثاقل الجسد » .

وكان الشعب لم يفهم مقصد فدا ، وكان بشر فارس يقصد بذلك توكيد سمو دعوة فدا عن مستوى الدهماء ، فيجعل امراة تقول لاخرى تعقيبا على كلام فدا السابق :

« اتحسبين ان جسمك ثقيل ؟ »

ويضحك منه اللفيف . فلا يبالى فدا بضحكهم ، قائلا :

« لنجعلن الياقوت واللؤلؤ نهبة سهلة (الياقوت واللؤلؤ غلاف زائف وزخرف خادع لكنون الحقيقة فى لفة بشر فارس) .. **لن تنفد لان ضمائركم قلما يتحرك نهمها (مهلة) ان الاغلال التى احكمتم تذهيبها تليق بمن رفع بصرا سرعان ما يطيش فينكسر ، ومعه ينكسر العطش الخفى »** .



لنلاحظ ان نفس تثاقل الاجسام وارواء العطش الخفى من الصور التى اوردها ابسن فى مسرحية: (براند) .

وكما يتبلور الموقف حول رمز العالية فى مسرحية بشر فارس ، يتبلور الموقف كذلك حول رمز المغامرة بالصعود الى كنيسة الاعلى ، كنيسة الثلج فى قمة الجبل . وهى المغامرة التى يقوم بها براند ، فيلقى حتفه .

فعلى الرغم من ان براند فى مسرحية ابسن قسيس ، يمارس سلطانه باسم شريعة لم يحددها ابسن ، تظل افكاره مدنية علمانية ، اجتماعية فى جوهرها . ومغزى موقفه فيها هو نفس المغزى فى موقف مسرحية بشر فارس . فحين ينبهر القوال بالعالية ، ويقف منها موقف الخاشع القلق ، يعقب على قوله هادى ذو الارادة القاصرة :

« وقرنها رمح ركزه رب جبار . أى ثار يطلب يا ترى ؟ » .

ولكن فدا يحب المغامرة ، ويثار من العاليــة شغفا بالمشقة ، وحبا فى تزكية الارادة :

« لا . لا ! .. ها هى ذى .. ها دموع تصببت (مهلة فى همس) بالحزن هذا الرب ، شق عليه عجز الخلق عن ادراكه . اما من احـد يرحـل فيمسح الرمح بنقاوة قبلة ، فينجلى العار ؟ » .

والعار هنا عار خور العزيمة فى الشعب. وهذا الخور يتطلب رجلا ، فردا فى خلقــه ، ليكون القدوة . ويتضح هذا الهدف المدنى اكثر من ذلك على قول فدا لحبيبته هنا ، وسط خواطر الحب والجمال ، محدثا اياها عن المغامرة لمشب الخلود: **« اتخشين ان تشغلنى الابدية عنك ؟ هونى عليك . لا أهواها ، لا اطاطىء لها . انما اريد ان اروضها »** وليست هدايته الى ترويض المصاعب وطلب المشاق سبيلا لغاية خاصة به ، ولكن الذى يهمه منها هو الجانب الاجتماعى ، جانب الغضب للحق المضيع من حوله فى نفوس اللفيف المحيط به :

« بالله لا تغارى من الابد . سر مطامعه لن يزحم شمس طلعتك حولى . انما انت التى ترشدينــه الى بابى حين تقذفين فى همتى شعاعا غضا جذبته من براءك ، فيوقد فى رجولتى غضبا للحق » .

●

وعلى نحو ما راينا من معنى للموقف العام فى مسرحيه بشر فارس ، نستطيع ان نفهم سر رموز المسرحية كلها . وعبثا نبحث عن جذور اجتماعية وحدث انسانى محدد فى المسرحية . فالمسرحية صراع افكار فى مجال التجريد ، وفى ميــدان المطلق . ويفترض المؤلف سلفــا ان الموقف مبرر من نفس القارىء ، ومن الخيال القادر على وصل هذه الخـواطر بعضها ببعض . فهى اذن الرمزية الظليلة ، حيث تجد الخطرات الشعـرية الموحية منطلقا يقصد فيه المؤلف الى التعميم والتهـويم . وليس لدينا فى المسرحيه ماض من الواقع نفسر به موقف فدا وتلميذه ، ولا حب زينــة المستأثر القلق ، ولا هيام « هنا » الرقيق الهفاف ، ولاتحول فدا عزوف عن زينة الى وله لا يروى امام هنا .

وعلى الرغم من ذلك نجد وراء الخواطر خيوطا ينسجها المؤلف فى عالم المنطق المجرد . فمنطق فدا ذو مستوى خاص به ، يصطـدم مع منطـق الشخصيات الاخرى المشتركة معه فى بيئتــه . ومن خلال هذا الصدام تناقش قضايا عامة تعيش فى رءوس مجتمع فدا على اختــلاف مستوياته . ويظهر نوع من التطور فى الموقف من ثنايا النقاش والصراع الفكرى التجريدى ، ويظل هذا التطور منطقيا اكثر منه نفسيا .

ويحرص بشر فارس على ألا يحدد معــالم الشخصيات الممثــلة للفيف من شعب فدا ، فيذكرها بوظائفها ، او يوردها نكـرات مسرحية : فالشعب طائفتان من رجال ونساء ، ومنهم الاعمى والكسيح ، ثم القيثارى والقوال . وفيما عــدا « هادى » و « زينة » و « هنا » لايذكر المؤلف اسماء اخرى بجانب فدا البطل ، وحتى الامام ممثــل الشريعة التى « تقلص وجههــا » يذكره المؤلف كذلك بوظيفته لا باسمه . وللامام خلقه الرجعى فى وجه الشعب . وهــو يمثــل الطرف الآخر المناقض كل المناقضة لمسلك فدا .

والدهماء تتطلع الى الاعلى ، الى العالية الرمز ، فى خشوع وتوجس . تود فى طموحها لو يفض مستودع سر العالية ، ولكنها تحمل لها الاكبــار والاجلال ، ويظل همها فى السـفح . ولا ترى فى تطلعها إلا الجانب الحيوانى ، فالاعلى ليس سوى مستودع لذة . وتعجب الدهماء حين تستمع الى ان فدا سيغامر باكتناه السر . فيصيح احـدهم ذاهلا : « رجل يصعد » !! وقد راينا من قبل كيف ينظر فدا الى داء هذا الشعب فى اسفافه وميوعة ارادته ، وانجذابه الى الادنى . ويتميز القــوال دون الدهماء بانه يشعر بقلق غامض ، يعـانى من اجله .

فانتهاب الملذات بمثابة مخدر للعزائم ، يتلهى به الارقاء ، ارقاء المادة . فازاء انتفاضة الفلاحين نشدانا لاشباع نهمهم المادى ، يترجم احساسهم القوال : **« هذه انتفاضة المكبل !! يوم ولا يوم سواه .. نحن العبيد . هلموا الى الفرح ، نحك بزبده ختم العذاب فى اعناقنا !! هذا عيدكم يا عرائس ، زفها استهزاء الموت »** . وهم عبيــد الارض ، يغذونها بدمهم نظير مضغة يشره بها نهمهم ، ولهم من الحقل الجهد والعدم ، كى يحيا الوادى بالفهم بخصبه كانه كفن . ووثاقهم المشدود الى الارض قيد آمالهم الى اسطورة وجود . وشعور الفلاحين بهذا البؤس ضعيف ، سوغته لهم العادة ، فهــم يستطيعون قيدهم . وهذا مغزى نشيد القــوال الذى يصور تصويرا ظليلا نوع الخلـق الـذى يضيق به فدا ، وسيثور عليه . ينشد القوال :

وغــدير رمى بدمى
عند حقـل من الفتن

نزهة الارض من سقمى
انا اسطـورة الزمن

●

عنــد حقل من الفتن
رفــه خفــة النعـيم

عز نشوان من محنى
هو يحيا ولى عدمي

●

نزهة الأرض من سقمى
من غرامى بممتهنى
املى مضغة النهـــم
لفنى الخصب فى كفنى

●

انا اســـطورة الزمن
تاج وهم من الهمــم
ضيف روض بلا فنــن
غــرد فى دجى الصمم
انا اسطورة الزمن

و « زينة » الراقصة فى الفصل الاول بمثابة الرمز لهذا الحرص المادى . ورقصتها بمثابة لذع فى الشعور ، فى نظر القوال ذى الضمير القلق ، حين يطلب منها ان ترقص ، قائلا :

« .. وهذا الصعيد شراب الدماء ، دعى جلبة البدن تقرعه . وعلى وجه الحقل تصورى فاقذفى زفراتنا » . ولا يضيق الامام بموقف زينة وهى ترقص ، لانها هدهدة للعزائم كى تظل فى مواطىء اللذائذ ، وفى سفح الوجود . فهذه البهجة لاخطر فيها متى لزمنا القصد ، وهى الدرع ضـــد تكتل القوى فى وجه الامام الرجعى المستبد .

وعلى الرغم من ذلك تسرى فى حنـايا نفوس الفلاحين نزعة مستترة نحو الخـلاص . فيصيح أحدهم على ذكر السفح :

« أمنه غذائى ام انا الذى يغذيه ؟ » .

ويظهر القلق لدى القوال بخاصة فى عباراته وفى نشيده السابق . وهذا نوع من التجاوب مع ثورة فدا المزمعه لتخليص الفلاحين من ميوعة ارادتهم . فهم بحاجة الى رجل ، والى مغامرة . ولن تجدى النصائح ، بل لا بد من قدوة .

والكسيح والاعمى بمثابة تجسيم لجانبين من جوانب النقص الخـــلقى لدى الشعب . فهما مستأثران تعوزهما يقظة الباطن ــ على حد تعبيــر فدا . والاول منهما رمز لشلل الارادة ، والثانى رمز للغفلة عن الآخرين . وهذا ما يعبر عنه الامام، يريد ان يثبط همة فدا كى يقعد عن المغامرة :

« .. تأمل فيهما : (يومىء الى الكسيح) هذا نصيبه قدمان عصفت بهما رعدة الجزع ..(مهلة . يومىء الى الاعمى) اما هذا فاصبح نظره لايدور الا فى انحلاله الباطن » .

وفكرة الكسيح والاعمى ، وان كليهمـــا يتمم صاحبه كما يحكى عنهما بشر فارس ، مشهورة فى الاجيل ، ولكنه يستغلها رمزيا فى المعنى السابق.

على ان بينهما وبين فدا شبها يضيق به الامام كذلك . فمبدؤهما الخلق الفرد فى وجه جبروت الجماعة على الفرد . ذلك ان فدا ينشد الخلاص فى قدوة فدائى مغامر . وهى سمة مسلك الفرد فى وجه الجماعة ، على حين يحرص الامام على مبدا طمس الوعى الفردى ، كى يســـاق الشعب سوق القطيع ، فى حين همهما كهم فدا من حيث التفرد ، ولكن تفردهما انانية ، على حين هــدف فدا اجتماعى ، على نحو ما اشرنا فى معنى الموقف العام للمسرحية ، وكما يتضح من حديثنا فى بقية الشخصيات وتطور موقفها . وهذه الوشائج بين الاعمى والكسيح من جهة ، وبين الامام وفدا من جهة ثانية ، هى التى تجعل لهاتين الشخصيتين وظيفة فنية فى الصراع الفـــكرى التجريدى للمسرحية .

وانما كان القوال اشد القوم حساســية فى ترجمته للقلق الخبىء فى نفوس الفلاحين وموقفهم، لانه اخو القيثارى ، وللقيثارى وظيفة نفسية فى اثارة الخواطر . فالانغام سبيل السمو بالعزائم ، واثارة المشاعر نحو المجهول ، وشحذ الهمــة فى طريق المغامرة . فزينة ترى انه « لايرد الرمق الا القيثار » ، وفدا فى الاعلى لم ينفرج امامه المضيق الا باصداء القيثار ، وحين تبددت النغمات خارت عزيمه فدا ، واثقلته ابخرة الحقد . وانغام القيثار تثير الهمة ، لانها تحرك مشاعر الحسرات ، فتدفع للخلاص . يقول هادى :

« هذا الضارب بالقيثـــار سقام الوحشة فى تناغيده . لكن جولانه فى اتون الدنيا يلفح الحانه فيجددها بحاثة عن أصل الحسرة » .

وهذه الحسرة تنقلب الى ولولة لدى الضعفاء ، ولكن تتسامى بها الهمم التى تستنطق العبــــرة فتتطلع الى دوار المخاطرة ، فيقول الفلاح مشيرا الى القيثارى :

« هذا تكرهه .. يبكى بغير دموع »

ويجيب هادى :

« لانه من صمت المحنة يستنطق العبرة ، ولكم يترك الولولة »

وتعقب زينة :

« لا ريب انكم أعداء الدوار »

وفيما يخص القيثارى والقيثار ، نحن فى مجال الرمز المحض ، وفى مجال صوفى كذلك ، اذ يرى الصوفية السماع اساسا لسمو الروح ، ولكــن المؤلف يجعل للقيثار وظيفة فنية ايضــا لارتباطه بمغامرة فدا ، وبمشاعر الجماعة .

●

وشخصية « زينة » ، ثم شخصية « هنا » ، اشد ارتباطا بالموقف وبالخواطر النفسية والآراء

الفلسفية لدى « فدا » . وكلتاهما تمثل نزعة خاصة تتيح لفدا ان يفضى الينا بآرائه ، وكلتاهما مفتاح هام لفهم الموقف فى المسرحية ، ثم لفهم شخصيه فدا نفسه. ولذا نتحدث عن الشخصيات الثلاث معا فى ارتباط بعضها ببعض .

منذ بدء المسرحية يبدو « فدا » ارادة خالصة ، وعزما مشوبا . وحول هذه الصفة تتجلى فضائله ونقائصه ، وهى سبب اعجابنا به ، كما انها سبب اخفاقه فى النهايه .

وليست العزيمة او الولوع بالمغامرة مجرد فكرة عابرة لدى فدا ، بل هو مبدؤه الذى كرس له وجوده . وهو لا يعتبره مبدا ذاتيا فحسب ، ولكن بمثابة شعار اجتماعى يتحقق به وجوده ووجود مجتمعه معا . فهو المبدأ الحيوى الذى يجب ان يبرأ به شعب منى بشلل الارادة . ولن يتحقق هذا المبدا بمجرد التسليم به او الايمان به ، بل لا بد من القيام به عملا . ولهذا ينتهى الى وجوب التضحية ، التضحية بالنفس . ولكن النفس لا تساوى التضحية ، ولا تجدى تضحيتها ، الا حين يكون وجودها ثرى الجوانب ، بحيث تكون فى تضحيتها قدوة . فبدون حمية ، لا رسالة للانسان . ولن يعرف امرؤ ماذا يكون القضاء ، ولكن قد كتب بحروف من نار ان على المرء ان يحتفظ فى المحنة بصلابة عزمه حتى النهاية . ولا نجاة بالمساومة . ولن يغنى شيئا عرق القلق.. اذا لم تستطع فلا عليك ، ولكن لا عذر اذا لم ترد . وباسم هذه الافكار يقف فدا موقف العداء من روح الفلاحين المثلين لدهماء الشعب فى المسرحية ، كما سبق ان ذكرنا . واشد ما يضيق به فدا هو الحلول الوسط . فلا شىء دون التضحية بالدم . ومن وقف بارادته دون ذلك لم يحقق ذاته ، فليس اهلا للحب ، لانه ليس حيا ، ولان حياته موت . وهذا سبب سخطه على « زينة » فى المرحلة الثانية من المسرحية . فهى فوق الدهماء لتعلقها بمن سمت ارادته ، ولكن مسئوليتها اكبر ، لانها لم ترد هذا السمو بعد ان شعرت بالقلق من اجله . ولذلك فهو اصم على ندائها له . تقول زينة فى المرحلة الاولى :

« حبه لى .. هل استطعت ان اثيره ؟ هل تهز البسمة معبدا من رخام ؟ انوح ، تموت عند قدميه » .

وفى « زينة » شطر شعبى باذعانها الى اللهو ، ورقصها ترضية لمسرة اللفيف ، وشطر تتجاوز به احاسيس الدهماء ، وتنفرد دونهم بالتعلق بفدا فى تساميه . وكيف لفدا ـ ومبدؤه ما ذكرنا ـ ان يرضى منها بالموقف الوسط ؟ عليها ان تكون هى هى اولا ، أى تحقق ذاتها بجهدها ، فلا توزع مشاعرها ، او تجزىء جهودها ، كى تتسق مشاعرها مع من تتعلق به .

ولكى تكون هى نفسها عليها ان تعتنق مبدأ التضحية ، وتسلك طريق المحبة ، ماضية فى الشوط حتى النهاية . فها هو ذا فدا ينصحها :

« هبى نفسك لنفسك ، هى لك اولا .. لا تعظم الهبة ولا تنجع الااذا وافقت معدن الذى يتقبلها.. هذا ضارب القيثار يفد علينا وقد تنسم الاحاديث من افق الى افق ، فيقول : هنالك اله لم يرض الا بلحم ابنه دما وقربانا .. الشمس تحترق لتنشر الشعاع » .

وبهذا المبدأ نفهم هذا الحوار بينه وبينها :

فدا : عجيب . ان تهبى نفسك لى اهون من ان تهبيها لنفسك !

زينه : لا اجدنى الا ساعة أهيم فى طلبك ، اتعقب طفراتك وهدآتك .

فدا : ظل يلزمنى ، مانفعه ؟ .. هل أجر ميتة ؟

زينة : جرها . ان الهوس الدائر فى سمائك كفيل بأن يبعثها

فدا : الحياة لا تأتى من الخارج .

ومبدا « هبى نفسك لنفسك أولا » يذكرنا بمبدأ براند فى مسرحية ابسن ، وهو مبدأ يتكرر فيها ، وتعبير ابسن عنه أوضح : « كن انت نفسك اولا »

وزينة رمز الانسانية المترجحة ، تحس فى غموض بطريق الخير ، ولكنها تتردد فى سلوكه . لا بد من مهماز العزيمة والتضحية . وهى لذلك ليست اهلا للحب . او ان الحب الذى يعوزها هو حب القسوة عليها كى تفيق . وهى قسوة تتفق ومبدا فدا فى اعتناق التضحية ، وفى العزيمة المجردة . ونوع قسوة الحب هو الذى منحه الله ابنه فى المسيحية ، فقد أحبه ، ولم يرض بسوى دمه قربانا . وهنا ايضا نعود الى « براند » ابسن.

تقول « انيس » حبيبة » براند » له فى الفصل الثالث من تلك المسرحية :

« ولكن سيهجرك كثير من النفوس اذ تتطلب : (الكل او لا شىء) » .

ويجيب براند :

« ما يدعوه العالم حبا ، لا اريده ولا اعرفه . انما اعرف حق المعرفة حبا كحب الله ، وهو حب ليس مائعا ولا وديعا ، بل قاس حتى اهوال الاحتضار ، يريد ان تكون لمسات الدلال لطمات . ففى الزيتون ، بم أجاب الله ابنه المرتاع يتوسل اليه قائلا : انزع عنى هذا الكاس من العذاب : هل انتزع منه الكاس المرة ؟ كلا ! فكان عليه ان يشربها حتى النهاية » .

وما اشبه اجابة «زينة» بطلبها من فدا ان يرفعها الى سماواته ـ فيما سبق ان ذكرنا لها من نص ـ باجابة انيس لبراند :

« نعم ، ليكن الامر كما تقول . آه ! ارفعنى الى حيث تصعد ، قدنى الى سماواتك فى الاعلى ، لدى قوة الحميا ، ولكن دون بسالة . احيانا يعرونى خوف ، واشعر بالدوار، وتثقل بى قدماى نحو الارض » .

ويعقب براند على قولها بأن مبداه فى التضحية عام للانسانية جميعا :

« أى انيس ! هذا امر لجميع الناس لا حل وسط أبدا !! فالحلول الوسط جبن . يدين الانسان عمله اذا وقف به دون النهاية ، وفى نطاق الشكل . حكمة يجب ان تلحظ ، لا فى مجرد القول ، ولكن فى سلوك الحياة » .

وهذه القسوة عند براند هى ما يفهم من معنى الحب ، او هى نوع الحب المفضل عنده حتى تستقيم الانسانية ـ شانه شأن فدا تماما فى مسرحيتنا ـ وهو لذلك يسخر من الحب فى معناه الدارج الذى تتعلل به ميوعة الارادة ، وتتخذ تعلة الدلال على الحياة .. يقول براند معقبا على ما قاله الطبيب الذى نصحه بالاعتدال فى مسلكه، وبالتخلى عن قسوته :

« الطريق ضيق وعر ؟ يهجرونه تعللا بالحب . ويتبعون المهيع الذلول الآثم ، معتمدين كذلك على الحب ، ومن يرى غايته دون جهد ، يأمل فى النصر عن طريق الحب ، ومن هو على يقين بانه فى ضلال، يتلمس له ملاذاً فى الحب !! ».

وترد هذه الخواطر مرارا فى مجرى مسرحية ابسن ، كما ترد مرارا كذلك فى مسرحية بشر فارس . ولنكتف بذكر شواهد من مسرحيتنا . يقول فدا لزينة :

« ميزان الحق لا يعتدل الا بعد خوض فى هول المحن .. » .

وكذلك :

« أحب فيك ما أحبه لك .. أين القربان حتى يطيب جو امالك برائحة الثقة ، فيعيننى على صون ارادتى من كل خبث » .

وكذلك يكرر :

« اسمى يحزق .. لم لا ؟ للفورة ايضا حق فى طلب القربان » .

ومن ثم نوفق بين ضيق فدا بالحب حين يكون بهجة ومدعاة ميوعة ، ولا يتطلب تضحيـة ، وبين ولوعه به حين يكون تضحية ، كحبه لهنا .

وعلى الرغم من النفور الظاهر بين « فدا » و « زينة » ، تبدو شخصيتها فرصة لابراز جوهر مبدأ « فدا » ، واثر هذا المبدا . ذلك انها رمز الانسانية المترجحة التى ضحى « فدا » من اجلها . وهى بذلك ابرز من شخصية « هنا » اذ ان «هنا» تذوب فى شخصية البطل . لانها بمثابة تجاوب تام معه . فهى مؤمنة كل الايمان بفكره الجسور ، مهياة سلفا لقبول تضحيته من أجل النصر . وما أشبهها بشخصية «انيس» بعد زواجها من براند ، فكل من « فدا » و «هنا» تضحية نشاز فى جوقة الجماعة، كما تقول « هنا » بعد صعود حبيبها فدا :

« ونحن كالنقرتين على صدر دف ، كلتاهما الآن فى سبيلها ، سوف تشتبكان يوم يدوى طبل النصر وقد نشز على الاوزان الدارجة . حينئذ يلتصق القلب بالقلب يقتسمان عبء الغبطة » .

وهذه الغبطة المأمولة لما يحن وقتها . فقد غابت « هنا » فى سلبيتها روحا رقيقة صافية النفس ، ولكنها نفذت الى صميم دعوة فدا . ولم تقو ـ روحا ـ على تحملها ، ففاضت نفسها . وكأنها تتويج لما فى التوراة من ان من راى الله جهرة مات. وهى فى صفائها أهل للحب ، بمعنى التعلق بها ، اى الحب العطوف الحنون . فهى صورة للانسانية فى مستقبلها حين تسمو ارادتها فتكون اهلا للحب بعد أن تصمد للمحن ، وتعلو بها . وكذلك كانت « انيس » بالنسبة لبراند ، مع تفصيل يطول ايراده هنا .

•

ومن خلال الشخصيتين : « زينة » ثم « هنا » تتجسد فكرة فدا فى التضحية . فهو معتد بذاته الى حد الكبرياء ، حتى انه ليقارن نفسه بعيسى الرسول . ولكن فى سبيل اى مبدا يحرص فدا على التضحية ؟ لا يحدد مؤلفنا هذا المبدا . فالتضحية غاية فى ذاتها . لانها درس للشعب ان يتسامى ، بارادته فيثور على القيود التى يمثلها الامام . وغاية ما نفهمه انه يضحى من اجل غيره ، لا لنفع خاص به ، فالانطواء والاثرة عمى وتخبط ، كما يقول فدا :

« أى والله . لا اجد مروءتى الا حين اجد همتى قادرة على حياة غيرى .. تفهموا ما أقول : انما تنشط حياتى عندما اقدر حياة غيرى حق قدرها. من اى وجه اقدرها اذا هى امتنعت على ؟ الاعمى يقبل ويدور حول فدا حاملا الكسيح . زينة بين اعجاب وفزع) : لا بد لى من حياة غيرى (مضطربا) لان حياتى لا تخضع لى .. »

وطبيعى ان يعارض « فدا » بمبدئه جميع القوم من حوله ، وان نال اعجاب بعضهم . ولهذا يرمى

بالقسوة من نفوس « تخلت عن جوهرها » في نظره . وتنذره زينة :

« ويلي منك ! الظلم جالس في صدرك انت . لا يبلغ رب ولا عاشق قسوتك . أراك ترفق يدا جبلتها من ثلج فتمسح بها قلبا أنت خلعته وصلبته » .

وتتنبأ له :

« ستكون انت القربان » .

ثم تقول له في الفصل الرابع – المرحلة الرابعة – **« ضللت الطريق ، خفيت المعالم على وجدانك لما طوقته بالقسوة .. »**

ثم في نفس الفصل تناجيه بعد صعوده ثانية : **« .. ان الدوار الذي ترعاه في نفسك ابلغ هولا وابعد استهواء .. اتراك جردت الحب ؟ هل تدري؟ تطالب الحب بما يفزع منه الحب نفسه : تبتغي الملء الطافح .. »**

●

وهل لنا ان نذكر القارىء بأن « براند » اتهم بالقسوة فيمسرحية ابسن السابقة الذكر؟. اتهمه بها الفلاح ، حين نصحه براند ان يعبر المهالك لنجاة روح ابنته ، ودعاه أن يخاطر بحياته (في الفصل الاول المنظر الاول) فقال له الفلاح انه يرهب الموت، لان خلفه امه واهله ينتظرانه ، فأجاب براند بأن عيسى كانت له ام وقد ضحى ، فيتردد الفلاح، وهنا يقول براند :

« عد ! حياتك سبيلك الى الموت، انت تجهل الله والله يجهلك »

ويصيح الفلاح :

« انت قاس » .

ثم تتهم « براند » بالقسوة امه كذلك ، حين يطلب منها التبرع بكل ما لها ، لتموت عريانة من ادناس المال طلبا للنجاة ، ويأبى ان يراها براند في احتضارها الا بعد النزول على رايه ، فتقول :

« ان الله ليس في قسوة ولدي » !!

ثم يلفته الطبيب – الذي زار ابنه المريض – الى الخطر الذي يتعرض له الابن ، وان عليه ان يهاجر من المكان الى مكان يستطيع ان يتحمل جوه ، ولكنه يأبى لانه يقيم في هذا المكان تادية لواجبه ، وهنا يقول الطبيب :

« صور في كتابك الثرى بالمعاني جرعة مألوفة من الارادة الانسانية . ولكن حساب الاحسان – أيها القسيس – صفحته بيضاء لا رسم فيها في كتابك » .

ولا سبيل لنا الى استقصاء الشواهد التي يلتقي فيها « براند » مع « فدا » في هذه القسوة التي يعدها كلاهما نوعا من الحب في سبيل المبدأ ، فكلاهما – يحب دوار التضحية . وكلمة « الدوار » تتكرر كذلك لدى الشخصيتين .

○

وقد اشرنا من قبل الى عناية فدا بالنص على ان التضحية مقصودة لذاتها لزلزلة الرخاوة في طباع القوم . ومن ثم كان اخفاق « فدا » ضربا من النصر وكان الربح في خسرانه لنفسه . يقول « هادي » متوجها الى القوم ، ومتحدثا عن مغامرة استاذه التي آب فيها بالاخفاق حين وجد هنا قد ماتت :

« يا ارقائق السدر ! الحمد لله ، ازعجت ظلالا طالما أغفيتم عند هدأتها البلهاء .. أقليل هذا ؟ » ثم بعد قليل : **« مضى الى العلياء يستطلع هل وجد؟ ليس المهم ان يجد »** .

ولماذا اخفق فدا ؟ انه يعرف ان النبات الذي يخلد في نقرة الجبل اسطورة . وفي المسرحية نفسها ما يدل على الريبة في ان الاعمى والكسيح قد طعماه . وقد اوردنا من قبل ما يدل على ان « فدا » انما قصد الى فضح السر حتى تزول هذه الرهبة للعالية ، وهي الرهبة التي تذل اعناقهم . هنا يذكرنا اخفاقه ايضا باخفاق براند . فاخفاق كلا البطلين ثمرة للقسوة التي اشتطا فيها باسم الحب. فخلا قلباهما من العطف . ويتعرض « براند » في الاعلى لمحق من روح الشيطان ومن قساوة الطبيعة. وامام الموت تحت ركام الثلج في الاعلى يصيح :

« خبرني يا الهي ، امام الموت .. ألا يمت بصلة الى النجاة ان يريد المرء ما يريد بكل قواه ؟! » . وهنا يرتفع صوت من ثنايا جلبة ركام الثلج المتهاوي يسحقه : «الله اله الحب والاحسان». وفي الاصل يعبر ابسن عن المحبة والاحسان بكلمة لاتينية وهي تتضمن فكرة الحب السماوي والعطف . وكذلك « فدا » – في مسرحيتنا – ضل الطريق في غلوه ، فخلت صفحة حياته من العطف . وعلا بمبدئه فوق القدرة المألوفة. وقد بلغ به الحرص على تجديد قوى الناس الى درجة الحقد عليهم . ففشت سحابات الحقد عليه الطريق . وحين يعود « فدا » فيجد « هنا » قد ماتت ، لانه لم يلق بالحجر ليخبر انه حي ، يكون هذا آخر مظهر لقسوته على الناس ، فقد نسيهم ، على حين هو يشتط في مبدئه من اجلهم . ولكنه يستمر في الرهان بصعوده ثانية فيستوقفه القوال متسائلا :

« خبرنا انت الذي يجسر على مطاولة الابدي : هل وجه الارض باطل ؟ » .

وفي اجابة « فدا » معنى الدرس الذي القاه على الشعب بمغامرته ، حين يقول :

« باطل؟ (ينفى بايماءة ثم يتماسك) قد يكون.. من جراء الدم السمح تبذلونه فى غفلة .. آلام البشر تفنو غرور الطين . (مهلة) الارض ، كمثل السماء ، جدير بها ان تكتسب، لكنها لا تمنح كنوزها حرة الا اذا استعرت بجمرات الانفس الزكية ، فيعتز عليها كل هين ، وفيها يتأصل كل عارض ، حتى تفاهة الرمال تتبخر فى تماويج سراب يرقرقه خاطر متشوف .. انما العدم نحن البشر اذا لم نمد حبالنا الى قمة الخيال » .

والذى ينص عليه «براند» — فى مسرحية ابسن — من ان حياته كانت بمثابة برق خلب ابصار القوم فى مجرى حياتهم الحزينة الوديعة ، تفتح عيونهم ، يحرص مؤلفنا ان يطيل فى بيانه على لسان «زينة» و « هادى » ، فى المرحلة الخامسة — الفصل الخامس — من المسرحية العربية. ففدا لديهما مثار اعجاب بعزيمته . فيقول « هادى » مشيرا الى فلاح :

« اذا انهد هذا الفلاح فالى غير نهضة ، تربة اكول مصت عظامه حتى صبابات الضنى ، وهو راض يستمتع ببضع سنابل .. اما هو (يقصد فدا) — هو الذى كتم تجاه رئتيه مثل جلجلة الرعد فمغنمه ان يطرح العدم الذى يحصره ، لكى ينهض بعبء الكون » .

ثم تجاه شماتة الامام : **« قتل الرب — الرب المحدث — نفسه ، ولن يبعثه الا البشر . سيأتى يوم اتسلق فيه منارة الابد ، فاسال بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » .**

وقد اصبح القوم بعد « فدا » يحدقون فى العلياء بعد ان كانوا يرهبونها . وهنا يتزعزع الامام ، ويخاف من الحمى الوليدة فى اذهانهم ، لانه — وهو الرجعى فى وجهته — يخاف ان تهيج الحمى المشاعر . وتبارك زينة هذه الانتفاضة ، وهى كما قلنا رمز الانسانية زلزلتها رجفة المغامرة فى طريق البعث ، تشيعه فى صعوده الثانى بهذه العبارات :

« .. متى تنزل بى فزعة اخرى ؟ .. حماك الله ! نفضة بعد هذه وسرعان ما يهيب بى جناح كشاف حتى الشوط الاخير .. »

ولا يزال « فدا » حيا بدرسه ، يسير على اثره « هادى » ، كما توصيه « زينة » :

« مهلا ، هادى ! انه لايزال فيها . اليه يحدقون ولن يكفوا . يا له من نصر !! ما حسبتهم يبلغونه.. نصر عابر ، نعم . هل للبشر ان يفلحوا فى قطع الحبال تشد سواعدهم الى ذبذبة الجبن ؟ ارخاء الحبال برهة بعد برهة ، ذلك كسب عظيم (مهلة) . هب استاذك ، ثقب المحظور ، الا ان كره البشر للاعجاز لن يبطىء ان يلحم الثغرة . اما هو فلن يغيب عن البصائر ابدا (فى بطء) الباقى سر ما ذهب .. ان يترك المرء الارض عن رضى، ذلك سبيله الى الدوام : يترك الاشياء كلها حتى الحب ، تمجيدا الحب .. » والموت بالتضحية خلود . وانما **« الجرم ان نهلك تحت شناعة ظلم »** ، كما يقول « فدا » بعد فقده « هنا » .

ولاخفاق « فدا » وظيفة فنية فى المسرحية . فقد تطور من داخله تطوره الوحيد . وهو قبل هذا الاخفاق ذو مستوى واحد . ورقته تجاه « هنا » — عقب قسوته على « زينة » — رمزية محضة ، ولا بد لفهمها ان نلحظ ما ذكرناه من قبل ، ولكنها غير مشروحة من حيث ارتباطها بذات نفسه ولا بوقائع محددة . واذا كان الاخفاق ذا هدف فنى فى المسرحيه ، فمعنى ذلك انه لا يقلل من قيمة الاعجاب بفدا الثائر فى تضحيته ، والمتطرف فى خلقه . ولذا يحرص المؤلف ان يستخلص العبرة من سلوكه، ويؤكد قيمة مبدئه ، على لسان « زينة » و « هادى »، وبالنسبة لاثره فى الشعب حين تطلع بعده الى الاعلى .

وليست معارضة الفلاحين بسواهم فى مسرحية بشر فارس بمعارضة طبقية . ذلك ان الشخصيات كلها فى المسرحية شخصيات شعبية . وفيما عدا الامام ، تظل كلها من الفلاحين وبيئة الفلاحين . فلا يقصد بشر فارس سوى معارضة بين مستويات فكرية . وحيث انه جعل تمرد « فدا » منصبا على ميوعة الارادة ، وانكبا بالناس الى الارض ، فقد اتخذ من الفلاحين مثلا لهذه الرخاوة لارتباطهم بالارض . وبهذا تتخذ صفة الفلاحة فى المسرحية طابعا رمزيا ايضا . ونظير ذلك فى مسرحية «براند» حين يدعو براند لفيف الاقليم امامه «عبيد الارض» لانهم أسارى ميولهم الدنيا .

و « فدا » فى المسرحية يرفض مبدا الامام الرجعى الذى يقيس الناس جميعا بمعيار واحد ، ويسلكهم فى خيط رتيب ، ويصبهم فى قالب ، كى يظلوا مكبلين بقيود القوانين والسنن الرتيبة ، فيتاح له بذلك ان يحتفظ بطغيانه . و «فدا» يأبى سلطان المستبد بالجماعة حين تنطمس شخصية الفرد . لانه ينشد بدعوته صلاح الفرد كى يكون الوحدة القويه لمجتمع فتى . وها هو ذا يرد على الامام :

« أستبد بكم ؟ يالى من افترائك ! الاستبداد بالعشيرة من فجور المستهتر بالسيادة وسفه الفاشل المتعالى ، اذبحوهما حيث كانا .. » ولكنه فى نفس الوقت ينشد توحد الكل فى مجتمع فتى لامكان فيه لموتى النفوس ، واسراء الغفلة والاثرة . على ان يكون على راس هذا الكل المتوحد ، بعد ان يقهر نواحى الضعف فيه ، فيبدله خلقا جديدا :

« الهاوية ، الصدع ، المطلع ، المطمع ، المسقط الخادع ، كل هـذه يسويها نظر تصوبه النية الخالصة .. ويوم أتحدر اليكم ــ ناسكا طاف بزوايا الغيب ــ سوف تطيحون عند قدمى ، وكانى الآن تطن فى مسمعى صرخـاتكم : تلتفون على وتساوموننى ان افتك بهذا الكسيح وبهذا الاعمى ، لانهما فتشا وقلبهما خاو من اليقظة » .

وهنا يجب ان نفهم ان « فدا » لا يقصد من قومه ان يطيحوا عند قدمه لانه سيستبد بهم ، فقد سبق ان انكر فى صراحة هذا الاستبداد ، كما انه يعارض كل المعارضـة مبدأ الامام فى النظر الى الشعب كادوات لعظمته ، وفى هذه المعارضة يتمثل جوهر خلقه ، وانما اراد انه يامل ان يمحـو ــ بمنامرته ــ وجوه الضعف التى مسخت وجـود الشعب ، فينساق الشعب اليه ، ويتوحد معـه مبدأ . وهذا معنى الانتصار المثمر على الشعب ، بخلقه من جديد ، ولكنه انتصار القاهر الظافر فى وقت معا ، على نحو ما عبر عنـه بودلير : « كل عظماء الناس قاهرون لاممهم نفسها » .

ويتلاقى فى هذا المعنى « فدا » مع « براند » ، حين نشد من شعبه كلا لا يتجزأ ، يرى الله فيـه حفيد آدم وقد عاد قويا فتيا ، وقد سبق ان اوردنا هذا النص . وليس ذكر « فدا » للنسـك وزوايا الغيب الا ظاهر صوفى يستر الفكرة الاجتماعيـة وراءه ، كما تقطع بذلك النصوص المتواليـة فى المسرحية . وما أشبه شخصية الامام فى مسرحية بشر فارس بشخصية عمدة الاقليم ، ثم بشخصية العميد الكنسى ، فى مسرحية « براند » .

●

وما دمنا قد ذكرنا مسرحية براند لابسن ، ونحن بسبيل شرح الموقف ومغزاه فى مسرحية بشر فارس ، فاننا نبادر الى توكيد الفروق الكثيرة المتعددة الفسيحة بين طـرق تصـوير الموقف فى كلتـا المسرحيتين ، فبناء مسرحيـة بشر فارس ــ كمـا اشرنا من قبل ــ يعتمد على مجال منطقى تدور فيه افكار تتصارع ، على حين يركز ابسن الموقف على اعماق نفسية واجتماعية ، تبين فيها الرموز من خلال الواقع النفسى الرهيب المروع . ونعتذر عن تفصيل القول فى هذه الفروق التى تتطلب اكثر من مقال . على اننا لا يعرونا ادنى شك فى تأثر الاستاذ بشر فارس بمسرحيتـه « براندا » تأثرا عميقا ، فى الموقف العام ، وفى كثير من التفاصيل التى اوردنا بعضها . وقد الف ابسن قصة سماها « براند الملحمى » ، وعلى الرغم من انه لم يتمها ، فقد حولها هى نفسها الى المسرحية التى سماها « براند » . وكذلك فعل الاستاذ بشر فارس ، فقد الف قصة سماها : « رجل » ، طبعهـا فى القاهرة عام ١٩٤٢ ، ثم حولهـا الى مسرحية : « جبهة الغيب » التى نتحدث عنها .

وقد قلنا ان ابسن صور شخصياتهـا تفيض حيوية ، وعمق بعدها النفسى ، وكذلك جعلهـا متصلة بالواقع الاجتماعى والسياسى فى الفترة التى الفها فيها : فقدكانت فترة صراع بين الالمانيين وشعوب الشمال ، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين بروسيا والدانمارك ، وهى الحـرب التى انتهت باقتطاع جزء من الدانمارك ، وفيه مقاطعة سليفيج Slesvig وقد تعرف ابسن ببعض من اشتركوا فى الحرب من الجنود ، ومنهم برون Bruun الذى عرفه فى روما ، حيث كان يقيـم فى تلك الفترة التى كتب فيها قصـة « براند الملحمى » ثم مسرحيته : « براند » . واسم هـذا البطل المسرحى قريب من اسم الجندى المذكور ، كما هو واضح .

وكل ما كتبه ابسن فى تلك الفترة يفيض ضيقا بضعف من كان يدعوهم : شعوب الشمال ــ وفيها وطنه ، كما ان فيها الدانمارك ــ ويفيض بغضا وحقدا لا يعرفان تطرفا على البروسيين والالمان . وقد اشرنا من قبل الى انه كان يقيم فى روما ، ومن رسائله فيها رسالة يسخط فيها على جماعة من الدانماركيين ذهبوا الى كنيسة كان قـد مدح فيها احد القسس الشعب الالمانى ، ودعا لانتصار بروسيا ، فرأى ابسن ان مجرد الذهاب الى ذلك المكان الذى مدح فيه الالمان كفران بالوطن . يقول فى تلك الرسـالة لصـديقه يذكر سخطه علـى اولئك الدانمركيين :

« يمكن ان تتصور الى أى مدى عرانى الغضب .. عندما كنت أجد نفسى وسط قطيع هزيل ، وحين كنت اشعر بالابتسامات الخبيثة من خلفى »

واذن ، فابسن ــ وتبعا له بشر فارس ــ يرى كلاهما ان القوم بحاجة الى « رجل » تثير همتـه المتطرفة حمية شعب متخـاذل ، داؤه فى ارادته الواهنة ، وكل منهما يتطلع الى توحد الشعب مع بطله المستهين بالمغامرة والفداء ، وقد حرص كل منهما حرصا تاما على الا يحدد شريعة هذا البطل ، واكتفى ان يتخذ منها اطارا تصويريا لموقف هو فى جوهره مدنى اجتماعى سياسى .

ولكى اى احداث اثارت بشر فارس حين كان يكتب مسرحيته ، ويصور موقف بطله ؟ ان تاريخ نشر القصة الأولى : « رجل » ــ وهى التى حورها الى مسرحية ــ يرجع الى عام ١٩٤٢ ، ولا بد ان نرجع الى احداث ما قبيل تلك السنة لنرى ما اثار ذهن بشر فارس الى تصوير الموقف تصويرا رمزيا ظليلا ، كثيف الظـلال ، يستر وراءه معـانى

اجتماعية وسياسية هامة . وربما كان يقيم خارج مصر ، فى بلده الاصلى : لبنان ، حيث الجبل الذى الفه فى صباه ، وصوره بالعالية فى المسرحية . ولا بد — للقطع برأى فى ذلك — من الرجوع الى تفاصيل حياة بشر فارس فى تلك المدة ، اذا قدرنا ان عمله لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها ، ولم يفعل سوى ترديدها ، وهذا ما على اصدقائه ومعارفه ان يفعلوه .

وخلق ابسن الفنى فيه هضم للواقع وتمثيل له فى آفاق نفسية بعيدة كثيرة الاشعاع ، ولكن معانيها مستقلة ، تقوم بنفسها ، ولها من جذورها النفسية ما يجعلها وحدة لا يتوقف فهم معناها على تعرف آراء صاحبها ، وان كان فى الوقوف على واقعه فى فترة كتابتها ما يكشف عن مغزاها العميق من واقعه هو . ولم يفعل ذلك بشر فارس، فمسرحيته غير مستقلة بذاتها ، ويفترض فيها ان مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى القارىء سلفا ، مستقرة فى ذهن القارىء من قبل بدئه القراءة ، فلا ينير له السبيل من تصوير حدث اجتماعى او تحديد معالم او ابعاد .

وعلى الرغم من ذلك لا ينبغى ان يمر هذا الانتاج الفريد فى ادبنا المسرحى دون تقويم له ، حتى يكون خطوة لنمو ادبى آخر يتجاوزه فى استيفاء أسس النضج الفنى الذى به يغنى ادبنا فى مجال جديد قد تحقق نظيره فى الآداب العالمية. واهمال النقد لمثل هذا الانتاج الطريف الغريب — على ما قد يكون فيه من ضعف وقصور لانه بدء الطريق — بمثابة قتل براعم فنية جديدة فى مهدها ، ولعلها لو نمت وازدهرت أن يضوع أريجها ، وتتعمق جذورها — فلا تبقى مهومة غائمة ، كما هى حال رمزية بشر فارس التى تكد وتجتهد — بل تمد جذورها فى ارض الواقع ، لتطول فروعها وتنضر فى سماء الادب المسرحى الرفيع .

اقرأ فى العدد القادم :

العقاد فى ذكراه الثانية

بقلم عبد السميع المصرى



لمحات من تاريخ مسرحنا

بقلم صلاح الدين كامل



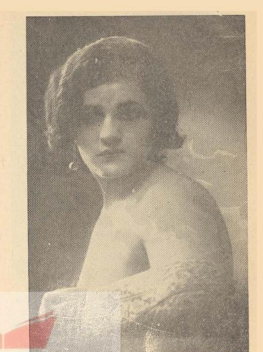
شرعت في اعداد كتـــاب عن « عبـــاس عـــلام ـ الكاتب المسرحي »* (١٨٩٢ـ١٩٥٠)ـ وجدت لزاما على أن أمهـــد للكتاب بتاريخ ، أو شبه تاريخ لحالة المسرح والجو المسرحي في الفترة التي عاشهـــا الكاتب · وذلك لبيان ما تأثر به وما يكون هو بدوره قد أثر فيـه وخاصة بالنسبة للكوميديا المصريه العصرية التي لم تكن موجودة من قبل بأسلوبها ومضمونها الحديث، اذ نشـــأ المسرح المصرى عـــلى ألوان « الدرام » ، و « الميلو درام » و « التراجيدى » مستعينا بالغناء في معظم الأحوال · أما « الكوميدى » ـ أو الجانب المرح من المسرح ، بتعبير أصح ـ فـكان يقـــدم عادة بعد المسرحية تحت اسم « فصل مضحك » . وقد تخصص البعض في تقديم هـــذا اللون من التمثيل الهزلى مثل « محمد ناجى » و « فهيـــم القار » و « سلامه القط » ، وكان ثلاثتهـم يمثلون في الغالب في هذه الفصول المضـحكة دور الخادم او « الفرفور » !

وقد صادفت في كتابة هذا التمهيد مشقة كبيرة لقلة المراجع التي يمكن الرجوع آليها ـ اذا ما التبس على اسم من الأسماء أو تاريخ من التواريخ ـ ممـا يخشى معه أن تضـــيع معالم هـــذه الفترة الحافلة بتطـــورات المسرح المصرى ، اذا ما انقرض باقى الجيل المخضرم من أهل المسرح وهواته بما احتفظوا به في ذاكرتهم أو مذكراتهم ان كان منهم من يدون مذكرات ـ خاصة وانه يلاحظ كثرة الأخطـاء التي ترد في جل ما يكتب الآن من مقالات عن مسرحنـــا القديم » (١)

---

* سبق أن نشرت ترجمة مختصرة عن حياة « عباس علام ـ الكاتب المسرحي » في عددى يوليو واغسطس سنة ١٩٦٤ من « المجـلة » · وقد دونت في هامش الصـفحة الاولى من هذه الترجمة : « انى اكتبها وامامى جميع مسرحيات عباس علام ، وكذا كل ما كتب من قصص ومقـالات ومذكرات سواء مانشر منها ومالم ينشر ، وامامى ايضا مجموعة كبيرة من رسائله الى فيمدى اكثر منعشرين عاما· وكاننشر هذه الترجمةوهذا التعليق مثار كثير من الاحاديث بينى وبين بعض الادبـاء من هـواة المسرح ممن يرون أن الفتـــرة التي عاشها عباس علام وماقدم في خلالها للمسرح تمثل حلقة هامة في تطور المسرح المصرى في النصف الاول من القرن العشرين · ولذا فقد طلبوا الى بالحاح ان أقوم بدراسة الموضوع دراسة مستفيضة في كتاب ، خاصة وان في ذاكرتي وتحت يدى مادة هذا الكتاب ·

(١) من امثلة ذلك ما نشر اخيرا في العدد ٧٥٢ من مجلـة « الكواكب » الصادر في ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٦٥ بقلم الزجال والكاتب القديم « أبوبثينة » عن المرحوم الموسيقار « كامل الخلعى » وقد جاء به : ان آخر ماقام بتلحينه هو (أوبريت ـ زهرة الشاى » آلتى قدمتها فرقة « مارى منصور » على مسرح « البسفور » ! مع العلم ان مارى منصور كانت ممثلة بمسرح رمسيس وقتئذ ، ولما انفصلت عن هـذا المسرح لم تؤلف فرقة مسرحية ولم تمثل على مسرح البسفور وانما افتتحت « صالة » بشارع عماد الـدين ! أما الفرقة التي قدمت أوبريت « زهرة الشاى » على مسرح البسفور فهى فرقة « فكتوريا موسى » ، وقد قدمتها في حفلة الافتتاح سنة ١٩٢٦ ·



فكتوريا موسى

ولست أغالى اذا ما قلت انه فيما عدا كتاب الدكتور محمد يوسف نجم (أستاذ الأدب العربى المساعد فى الجامعة الأمريكيه ببيروت) عن « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » - وهو يؤرخ الفترة من ١٨٤٧ الى ١٩١٤ - لا نكاد نجد غير بعض الكتيبات الصغيرة التى ينقصها الشمول والدقة • ورغم صيحات بعض الأدباء المتكررة على صفحات الجرائد والمجلات ، وفى مقدمتهم الأساتذة اميراسكندر (الذى يكتب فى جريدة الجمهورية) ، وأحمد بهجت (الذى يكتب فى جريدة الاهرام) ، وفؤاد دواره (عضو هيئة تحرير « المجله ») عن ضرورة بذل مجهود جاد للمحافظة على تراثنا المسرحى ، ورغم ما يبديه بعض ذوى الشأن فى وزارة الثقافه من اهتمام شديد بذلك مع الاهتمام أيضا بمشروع انشاء « متحف مسرحى » على نسق متحف ميلانو - يجمع شتات ما يعثر عليه من آثار مسرحنا القديم ، فانه لم تتخذ الى الآن خطوات عملية سريعة فى هذا الشأن ! ولقد أتيح لى سنة ١٩٥٥ زيارة المتحف المسرحى فى ميلانو بمبنى « تياترو سكالا » المشهور فلمست مقدار اهتمام الايطاليين وعنايتهم بكل صغيرة وكبيرة من تراثهم المسرحى •

وهذا المقال لا يعدو أن يكون لقطات Snapshots (كما يقال فى فن التصوير الفوتوغرافى) عن المسرح المصرى فى مراحله المختلفة خلال النصف الأول من القرن العشرين • ومع أن هذه اللقطات قد اخذت فى الأصل على أنها تمثل أهم تطورات المسرح المصرى فى الفترة التى عاشها عباس علام ، فانها فى الواقع تمثل أهم التطورات التى حدثت فى النصف الأول من القرن العشرين • وحين أقول المسرح المصرى فانما أعنى المسرح العربى لأنه فى تلك الفترة لم تكن توجد مسارح ولا فرق مسرحية بمعنى الكلمة فى غير مصر ، بل فى غير القاهرة •



نشأ عباس علام فى جو يسوده مسرح الشيخ سلامة حجازى » (٢) ورواياته الغنائية التى كانت ألحانها قد بدأت تحتل أفواه الناس وآذانهم • ففى كل مكان كنت تسمع آلكل يغنى والفونوغرافات تردد : « أجوليت ما هذا السكوت ، ولم أكن لأعهد فيك الصمت عنى فى قربى» (مسرحية « روميو وجولييت» أو « شهداء الغرام » كما كان يطلق عليها فى فرقة الشيخ سلامه) أو « ان كنت فى الجيش أدعى صاحب العلم ، فانى فى هواكم صاحب الألم » (مسرحية « صلاح الدين الأيوبى ») • وكثر مقلدو الشيخ سلامه مثل عبد الله عكاشه المقلد الأول لسلامه حجازى ، وقد ورثه فى مسرحياته وأغانيه ، والشيخ احمد الشامى » (٣) ، رئيس اكبر فرقة متجولة تطوف بمدن الريف ، وعبدالحميد عزمى رئيس

---

(٢) بدأ ظهور سلامة حجازى على المسرح كممثل أول فى فرقة « اسكندر فرح » فى نهاية القرن التاسع عشر ، ثم انفصل عن هذه الفرقة وكون فرقة - او « جوق » كما كان يطلق على الفرقة التمثيلية وقتئذ ، وأظنها كلمة مستمدة من كلمة corus اليونانية - خاصة به تحمل اسمه افتتحت موسمها الاول سنة ١٩٠٥ برواية « هملت تعريب « طنيوس عبده » •

(٣) كانت كلمة « الشيخ » تطلق للتبجيل مكان كلمة « الاستاذ » التى تستعمل الآن • ويلاحظ أن أحمد الشامى دون غيره من أصحاب الفرق المتجولة هو الذى كان يطلق عليه لقب « شيخ » ولعل ذلك يفسر لنا ماكان لهذا الرجل من مكانة خاصة • لقد كان فى الحقيقة - كما قلت عنه فى كلمة نشرت فى عدد سبتمبر سنة ١٩٦٣ من « المجلة » أكثر من ممثل : اذ كان عالما وباحثا ومخترعا ومصلحا اجتماعيا ! وارجو ان اعود الى الكلام عنه تفصيلا فى فرصة أخرى •

فرقه متجولة أقل مرتبة من فرقه الشيخ أحمد الشامى ، ومصطفى امين وكان المطرب والممثل الاول فى فرقة صغيرة تعمل فى حى السيدة زينب ، ثم اشترك بعد ذلك هو وعلى الكسار فى تقديم مسرحيات « الفرانكو-آراب» على مسرح « كازينودى بارى » . واخيرا منيرة المهدية . (وقد ظلت فترة طويلة تقدم روايات سلامه حجازى ، وتمثل أدواره وتغنى أغانيه الى أن لحن لها الموسيقار كامل الخلعى روايه كارمن ، فنجحت فيها ، ومن ثم بدأت تغير منهاجها وتمثل روايات خاصه بها) .

ولم تقتصر شهرة سلامه حجازى على مصر فقط بل شملت البلاد العربية جميعا ، وخاصة بلاد الشام أو « بر الشام » الذى كان ينتقل اليه بفرقته كل صيف) ، و « بر الشام » هو التعبير الذى كان يطلق على سوريا ولبنان وفلسطين والأردن قبل أن يقسمها الاستعمار بعد الحرب العالميه الأولى .

ثم جد فى الجو المسرحى جديد هو قدوم « جورج أبيض » من بعثته فى باريس ، وكان قد أوفده اليها الخديو عباس الثانى ، وقيامه بالتمثيل على مسرح « الأوبرا » باللغه الفرنسية فى مبدأ الأمر ، ثم قيامه بتأليف فرقة تمثل باللغة العربية — تنفيذا لرغبة سعد زغلول الذى كان وقتئذ ناظرا (وزيرا) للمعارف — وقد افتتحت تلك الفرقة موسمها الأول سنه ١٩١٢ بثلاث مسرحيات هى « أوديب الملك » لسوفوكليس تعريب فرح أنطون ، و« لويس الحادى عشر » للشاعر الفرنسى كازيمير دى لافينى تعريب الياس فياض، و « عطيل » لشكسبير تعريب خليل مطران .

وكان ظهور جورج أبيض فاتحة نهضه مسرحية رفعت مستوى المسرح من كل الوجوه واجتذبت اليه طائفةكبيرة من المتعلمين والأثرياء. وقد صعدبعضهم الى خشبة المسرح كمحترف مثل عبد الرحمن رشدى ، وكان قبل ذلك محاميا بقسم قضايا نظارة (وزارة) الأوقاف (٤) ، وفؤاد سليم ، وكان كاتبا وأديبا وشاعرا وعلى جانب من الثراء ، وبعضهم صعد الى خشبة المسرح كهاو فقط مثل محمد تيمور وسليمان نجيب . كما نشأت وانتشرت الهواية فشكلت عدة جمعيات ونواد تمثيليه ضمت طائفة من خيرة الشباب مثل محمد عبد الرحيم المدرس بالمدرسه السعيدية ومحمود مراد المدرس بالمدرسة الخديوية واسماعيل وهبى المحامى ، والدكتور عبد السلام الجندى وابراهيم رمزى وزكى طليمات وغيرهم ..

وصرت تسمع من أفواه هؤلاء الهواة فى كل مكان عبارات جورج أبيض المأثورة : « اياك واللعب بالنار يا كونت » (مسرحية « لويس الحادى عشر) » .. و « ديدمونة ، أين المنديل يا خائنة » (مسرحية « عطيل »).

واشتعلت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ ، فظهرت خلالها ألوان جديدة من المسرحيات الفكاهية يحسن بيانها فى بضع فقرات مقتضبة كالاتى :

« الفرانكو — آراب » وكان عبارة عن مسرحيات قصيرة تؤدى بلغة هى خليط من العربية والفرنسية، وتتخللها بعض الألحان والرقصات ، (يلاحظ أن هذا اللون من المسرحيات كان فريدا فى بابه ولا مثيل له فى البلاد الأخرى) .

واول من ابتكر هذا اللون من التمثيل هو نجيب الريحانى ، اذ قدم فى سنة ١٩١٦ فى مقهى « الأبيه دى روز » (وكان يقع فى شارع الألفى بالدور الأرضى فى المبنى الموجود به الان « كازينو شهرزاد ») مسرحية ذات فصل واحد باسم « تعاليلى يا بطة » متخذا لنفسه فيها شخصية « كشكش بك » العمدة المتلاف زئر النساء . وقد لاقى هذا اللون من التمثيل اقبالا شديدا ، شجع الريحانى على الاستمرار فيه ، وتقديم روايات جديدة أخرى من نفس اللون مثل « بلاش أونطه » و « بكره فى المشمش » الخ ، مع ادخال شخصيتين جديدتين فى هذه الروايات هما « زعرب » تابع كشكش بك الخاص و « أم شولح » حماته . ولم يلبث أن جاراه بعد قليل على مسرح « كازينو دى بارى » (مكان سينما « ريتز » الآن) على الكسار متخذا لنفسه شخصيه « عثمان عبد الباسط النوبى الطيب القلب ، الحمقى » الذى اذا جرؤ شخص على التفوه امامه بلفظ « بربرى » سارع بالرد عليه محتدا : « اخرس ، بربرى فى عينك ! » .

وتطور « الفرانكو آراب » الى الاستعراض « الريفيو » الملىء بالألحان الجماعية ، واشتهرت المسرحية الاولى من هذا النوع وهى « حمار وحلاوة » واستمرتمثيلها شهورا ، وشاهدها الكثيرون مرارا حتى حفظ البعض ألحانها عن ظهر قلب ! وقيل ان الريحانى قد اقتنى من أرباحها « عزبه » سماها بهذا الاسم ! وتطور « الريفيو » الى الكوميدى

(٤) استقل بعد ذلك عبد الرحمن رشدى والف فرقة تمثيلية تعمل باسمه قدمت عدة مسرحيات ناجحة من « الدرام » و « الميلودرام » مثل « الموت المدنى » و « النائب هالير » و « الممثلة فيولت » الخ الخ ..

التياترو الذى يعمل به يفلس بعد أيام من افتتاحه ! ـ مما أشاع عنه فى الوسط المسرحى أن النحس يلازمه ويسير فى ركابه ويكون دائما حيث يكون !

مما تقدم يتبين أن الفرقتين الرئيسيتين للمسرح الفكاهى كانتا فرقتى الريحانى والكسار . وقد بدأتا فى وقت واحد تقريبا بتمثيل روايات « الفرانكو ـ آراب » وفيما يلى مقارنة بينهما :

كان الريحانى فنانا متعلما مثقفا على دراية بالمسرح والمسرحيه الفرنسيه ، ولذلك فقد تطور مع الزمن ، فى الوقت المناسب ، خلع عمامة «كشكش » وجبته وقفطانه وهجر حماته « أم شولح » وتابعه « زعرب » ، وبدأ فى تقديم روايات من الكوميدى مقتبس أغلبها من المسرح الفرنسى ، لكنها مقتبسه اقتباسا جيدا جعل منها مسرحيات مصرية صميمة (ويرجع جانب كبير من الفضل فى ذلك لزميله « بديع خيرى ») وهكذا تطور نجيب الريحانى ، فأمكنه الاحتفاظ بشهرته والارتقاء بمكانته بل وتخليد ذكره . وما زالت بعض مسرحياته تمثل حتى اليوم سواء على « مسرح الريحانى » أو فى الجمعيات التمثيليه للهواة وطلبة المدارس والجامعات .

أما على الكسار فقد كان أميا أو شبه أمى ، فقد كان قبل اشتغاله بالتمثيل يعمل « طاهيا » فى شارع سامى بمنزل « ابراهيم فؤاد » الذى صار فيما بعد « باشكاتب الخاصه الملكيه » ، ومن ثم فلم تكن له دراية اطلاقا بالمسرح الأجنبى ، ولذا فقد بقى طويلا يكرر نفسه حتى جرفه تيار الزمن ومات مسرحه فى حياته واندثرت ذكراه بعد مماته !

ولقد عاصر عباس علام التطورات المسرحية المتقدم ذكرها وساهم فيها وتأثر بها . ولكن هل أثر فيها ؟ أعتقد ذلك ، وبصفه خاصة بالنسبة للمسرح الكوميدى ..

فى سنة ١٩٢١ افتتح « تياترو حديقة الأزبكيه » (٦) وكان افتتاح هذا التياترو فجر عهد جديد للمسرح المصرى والمسرحيه المصرية . وفى هذا المسرح لمع اسم عباس علام ككاتب ممتاز يجتذب اسمه جمهور النظارة . وقد افتتح التياترو بأربع مسرحيات جديدة اثنتان منها لعباس علام ، أولاهما وهى « عبد الرحمن الناصر » درام عربية تاريخية كتبت باللغه الفصحى ، وهى مع قوتها

(٦) شيدت هذا المسرح « شركة ترقية التمثيل العربى » التى اسسها الزعيم الاقتصادى طلعت حرب . وقد قدمت وقتئذ هذه الشركة ـ او قدمت فرقة أولاد عكاشة التى كانت تقوم بالتمثيل ـ أكبر عدد من المسرحيات المصرية سواء منها الاوبريت والدرام والكوميدى .



عباس علام

الموسيقية ـ musical comedy ، وهى روايات فكاهية كاملة تتخللها الألحان الفرديه والثنائية والجماعية . ودخل فى هذا المضمار معهما ـ أى مع الريحانى والكسار . بعد فترة من الوقت الممثل القديم الخفيف الظل « محمد بهجت » متخذا لنفسه شخصية « زقزوق » الرجل المرح « الهليهلى » ! وقد ساعد رواج هذه المسرحيات ذات الألحان العديدة المنوعه على ظهور الموسيقار الكبير سيد درويش ، اذ يدين لها كما تدين له ولا شك بما نالت ونال من نجاح (٥) .

اما « الفودفيل » فكان بطله الأول هو الاستاذ عزيز عيد ، اذ أخرج عدة مسرحيات من هذا اللون (مثل : « خلى بالك من اميلى » ، ياستمتشيش كده عريانه » ، « عندك حاجه تبلغ عنها ») على مسارح مختلفه وفى أوقات متباعدة . ورغم أن هذا اللون من المسرحيات ملىء بالمفاجآت المضحكه ، والفكاهات الجنسية المكشوفه التى يميل الناس اليها عادة ، فان عزيز عيد لم يصادف نجاحا ، وكان

(٥) كان هذا النجاح سببا فى ظهور كثير من الفرق المقلدة التى نالت نجاحا لاباس به فى الضواحى والريف والمصايف، مثل فرقتى فوزى منيب ويوسف عز الدين بروض الفرج وفرقة فوزى الجزايرلى « المعلم بحبح » بالاسكندرية ، وفرقة « المسيرى » التى كانت تعمل شتاء فى الريف وصيفا فى « راس البر » او الاسكندرية .

وفخامتها لا تكاد تختلف فى شىء عما اعتاده الناس فى مسرح سلامه حجازى وجورج أبيض سوى أن الذى نحن أناشيدها كان الشيخ سيد درويش الملحن الذى بزغ نجمه وقتذاك • أما الثانيه « ألا ــ مود » ، فهى كوميديا مصرية عصريه كنبت بالنلغة العامية ، وقد ذانت هذه المسرحيه « حدثا » فى عالم المسرح الفربى •

كانت مسرحية « ألا ــ مود » أول كوميديا لعباس علام وكانت اول ما كتب باللغة العاميه • وقد قال فى مقدمته لها (فى النسخة انخطيه الموجودة تحت يدى) انه كتب هــذه الروايه « ألا ــ مود » فى رسمها وانشائها وموضوعها ، وانه رغبه منه فى ان تكون تسلية للجميع تعمد أن يجعلها مضحكه كلها فى أشخاصها ومواقفها وألفاظها • كما قال بعد ذلك فى المذكرة التى رفعها آلى هيئه التحكيم فى أول مسـابقه للمسرحيه المصرية سـنه ١٩٢٨ (وصورتها موجودة أيضا تحت يدى) ان ما حدا به الى الكتابه باللغة انعامية ــ بعد أن ذان يتمسك باللغة العربيه الصحيحه ، ويقول بأنه « يكسرقلمه قبل أن يلتب بالعامية » ــ هو ما لاحظـه من أن الجمهور قد أعرض عن تياترات جـورج أبيض ، وعبد الرحمن رشدى ، وأولاد عكاشه ، وولى وجهه شطر تياترات « كشكش بك » و « بربرى مصر الوحيد » وغيرها من تيانرات المجون والخلاعة •• وانه بفحص الأمر تبين أن أهم ما يجتذب الجماهير الى تلك التياترات وأهم ما تمتاز به هو انها تخاطب الشعب باللفة التى يتحدث بها ويرتاح الى سماعها ، والتياترو هو ــ كما لا يخفى ــ اداه تسليه ولهو قبل كل شىء ••

الى ان قال : « رأيت بعد أن فكرت فى هذا ، أننا لا يمكننا أن نستعيد سيطرتنا على الجماهير الا اذا كتبنا الكوميديات الفكاهية ووضـعناها فى القالب الصحيح ــ لغة الكلام ــ فكتبت « ألا ــ مود » وبذلت جهـدا كبيرا لدى حضرة طلعت بك حرب حتى أقنعته بأن تمثلها شركه ترقيه التمثيل العربى فى حفلات افتتاح تياترو الحديقة » •

هل نجح عباس فى خطتـه ؟ لا ريب فى ذلك ، اذ لاقت مسرحية « ألا ــ مود » نجاحا كبيرا ، ونجح كاتبها فى اضحاك الجمهور ــ دون اسـفاف ولا تهريج ــ ضحكا متواصلا من وقت فتح الستار الى نزوله !•• وأقبـل الناس على تياترو الحـديقة (فرقة أولاد عكاشه) وخاصه فى كوميديات عباس علام مثل « آه يا حرامى » التى شاهدها الكثيرون بدل المرة مرات !

ولا أدرى هـل كان لكوميديات عبـاس علام ونجاحها تأثير غير مباشر ــ على نجيب الريحـانى ومسرحه ؟

قلت فيما تقدم فى سياق المقارنه بين الريحانى والكسار ، أن الريحانى تطور بمسرحهالى الكوميديا الفنية فعاش وعاش مسرحه ، أما الكسار فلم يتطور ــ أو لم يكن فى مقدوره أن يتطور ــ فمات ومات مسرحه ، وأزيد على ذلك أن الريحانى حينما تحول أو تطور الى اخراج كوميدياته الاخيرة التى أعلت من شأنه وأبقت ذكره ، قد اتبع نفس الطريق الذى اتبعه عباس فى أغلب كوميدياته ، وهو طريـق الاقتباس وتمصير بعض الكوميديات الأوروبيـة تمصيرا متقنا ، بل ان بعض هذه المسرحيات مأخوذ من نفس المصادر التى أخذ عنها عباس • مثال ذلك: مسرحيه « الستات ميعرفوش يكدبوا » اذ هى نفس مسرحيه « المرأة الكدابة » التى سبق أن اقتبسها عباس علام عن مسرحيه Baby mine للكاتبة الانجليزيه Marguerite Mayo ومثلتها فكتوريا موسى فى أوائل سنة ١٩٢٧(٧) •

وأذكر هنا على سبيل الفكاهة او مجرد الذكرى أن عباس كان قد أعطانى سنه ١٩٢٧ فى خـلال الموسم الاول لتياترو فكتوريا موسى مسرحيـة انجليزيه اسمها Tantalising Tommy مقتبسه عن مسرحيه فرنسيه اسمها La Petite Chocolatière طالبا الى أن قوم باقتباسها فى أثناء الأجازة الصـيفية (مع تلميع دور البنت (٨)) ، كى تقـوم فكتوريا بتمثيله فى الموسم الثانى • ولما لم يقم لتيـاترو فكتوريا موسم ثان بقيت هذه المسرحية مع غيرهـا من الروايات وغير الروايات منسـيه فى رفوف مكتبتى • وقد شاهدت بعد ذلك بسنوات مسرحية « الدلوعة » فى مسرح الريحانى ، فاذا بهـا نفس المسرحيه !•• الا انى احقاقا للحق وتقريرا للواقع أقول ان نجيب الريحانى وزميله بديع خيرى قد أبدعا فى اقتباس هذه المسرحيه وألبسـاها ثوبا مصريا خالصا ، ولولا سبق قراءتى لهذه المسرحية فى النسخة الانجليزية والنسخه الفرنسية لما خطر ببالى أنها مقتبسة !

---

(٧) أرى من الواجب الاشارة هنا الى ان الفرق بين اقتباس عباس علام واقتبـاس نجيب الريحانى فى الكوميديات هو أن الاول كان يعتمد فى اضحاك الجمهور على « النص » • اما الثانى فكان اعتمـاده فى الغـالب على « الشخصيات » وكان مسرحه غنيا بها ، ففضـلا عن شخصيته الممتازة فى « الكوميدى » كان الى جانبه محمد كمال المصرى ، وحسـن فايق ، ومارى منيب ، وبشارة يواكيم وعبـد اللطيف جمجـوم وعبد الفتاح القصرى وغيرهم •

(٨) كان هذا هو التعبير الذى يستعمله عباس علام • وهو يمثل طريقته فى الاقتباس التى نبعت من حبه لفكتوريا موسى ومن ثم الاهتمام بها وبدورها أولا وقبل كل شىء ! وقد اشتهر هـذا الحب فى الوسـط المسرحى وتنـدر كما اشتهر حب « قيس وليلى » • وكان عباس يسمى فيكتوريا « الالهة ايزيس» ويطلق على نفسـه « عبد ايزيس » كما سبق الاشارة بشىء من التفصيل فى المقالين المنشورين فى عددى يوليو واغسطس سنة ١٩٦٤ من « المجلة »

بعض آثار توفيق الحكيم فى مسرحنا

بقلم فؤاد دواره

حين نشرع فى دراسة اضافات توفيق الحكيم الى مسرحنا العربى ، نكاد نتفق جميعا على أن أهمها هو مسرح الفكر ، أو مااصطلحنا على تسميته بالمسرح الذهنى . فالذى لاشك فيه أن مسرحنا العربى لم يعرف المسرح الفكرى الا على يدى توفيق الحكيم .

ولكن ما المقصود — أولا — بالفكر فى المسرح ، أو المسرح الذهنى .. أو الفكرى ؟

ان توفيق الحكيم فى حديث آخر له يقول :

« .. أما تسمية الذهنى أو الفكرى أو التجريدى فانها تسمية خاصة بنا فيما يبدو . ذلك ان النقد الاوروبى لايتصور الا أن كل مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية وفكرية . اما التجريد فهى تسمية بعيدة فيما اعتقد ... » (١)

والحق أن الجزء الاخير من الاستشهاد صحيح لاغبار عليه ، فالفكر عنصر أساسى من عناصر المسرح الاوربى الحديث ، وان كانت نسبه تتفاوت من مسرحية الى أخرى حسب اتجاه الكاتب ومذهبه .. أما تسمية المسرح الذهنى او الفكرى فهى ليست خاصة بنا ، كما ذكر توفيق الحكيم ، بل هى قديمة فى النقد الاوربى ، لعل من أوائل من قالوا بها الشاعر الفرنسى المشهور « الفريد دى فينى » حين كتب عن « مسرح الفكر » Drame Pédelanese ومن قبله تحدث « شيللر » عن مسرح يعتمد على الافكار الاجتماعية ، كما نادى « فردريش هيبل » بمسرح يقوم على الفكر .. (٢) .

وهاهو الناقد المسرحى الجهير « اريك بنتلى » يؤلف كتابا عن تاريخ المسرح الاوربى الحديث ، فلا يجد له عنوانا أفضل من « الكاتب المسرحى مفكرا » وحين يعيد طبعه بعنوان « المسرح الحديث » يقول فى مقدمته الجديدة :

« .. الكتاب عبارة عن مناقشة عامة للدراما حوالى سنة ١٨٠٠ ، وبوجه خاص منذ سنة ١٨٨٠ ، وهو يستمد نقطة بدايته من الامر الواقع الذى لا سبيل الى انكاره وهو أن النظريات والافكار أصبحت اظهر مكانة فى الدراما الحديثة منها فى الدراما السابقة . والكتاب يبين أن بعض الدراما الحديثة أصبحت (دراما أفكار) والمعنى المحدد لذلك هو أن الافكار لا تستخدم فيها فحسب ، بل انها تبحث أيضا .. » (٣)

المسرح الفكرى بهذا المفهوم لم يعرفه مسرحنا العربى قبل توفيق الحكيم ، وليس فى هذه الحقيقة مايدعو الى الدهشه ، فتاريخ مسرحنا العربى تاريخ قصير لايتجاوز المائة سنه الا بقليل ، اذ الاجماع منعقد على انه بدأ عام ١٨٤٧ بمسرحية « البخيل » التى قدمها « مارون نقاش » فى بيروت (٣) ، ومن يومها وهو يتعثر ، وقد استقر المقام فى القاهره ، يحاول صلب عوده ، فيوفق مرة وينتكس مرات .

والمراجع القليله التى بين أيدينا عن تاريخ المسرح العربى (٤) تؤكد انه ظل سنوات طويلة يعتمد ، شأن كل وليد ، على التقليد والاقتباس والتعريب أو التمصير

---

(١) مجلة (حوار) — العدد ١٥ — آذار — نيسان (مارس — ابريل) ١٩٦٥ ص ٣٨

(٢) Eric Bentley : "The Playwright as Thinker" as studyof Vice Modern Theatre...

(٣) اريك بنتلى (المسرح الحديث) ترجمة محمد عزيز رفعت مراجعة أحمد رشدى صالح ، الدار المصرية للتاليف والترجمة يونية ١٩٦٥ ، ص ٦ — وننصح بعدم الاعتماد على هذه الترجمة لرداءة أسلوبها وامتلائها بالاخطاء المطبعية وغير المطبعية ، وانما اضطررنا الى نقل هذا النص منها لعدم وجود هذه المقدمة فى الطبعة الامريكية التى بين ايدينا .

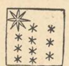
(٤) الدكتور محمد يوسف نجم : (مارون النقاش) بيروت دار الثقافة ، ص ٩ ، ٣٦ ، ٣٧

وأن اللونين الهزلى والغنائى قد غلبا عليه فى معظم فترات حياته ، وأن المحاولات الجادة القليله التى عرفها فى تلك السنوات كانت كلها فى ميدان المسرحيات التاريخيه والاجتماعيه الواقعيه على أيدى أمثال : فرح انطون ، وابراهيم رمزى ، ومحمدتيمور ، وعباس علام ، ومحمد لطفى جمعه ٠٠ وهذا الاتجاه الاخير مالبث أن تحول الى الميلودراما الدمويه الصاخبه عند يوسف وهبى فى مسرح رمسيس بعد النجاح الجماهيرى الهائل الذى حققته مسرحيه « الدبائح » لانطون يزبك ٠

وكان من الطبيعى الا تخرج المترجمات التى قدمت على المسرح العربى الناشىء عن هذه الدائرة ، فعرف مسرحنا فودفيلات «فيدو» ، كما عرف بعض المسرحيات الواقعية ذات الطابع الجماهيرى من أمثال مسرحيات «اسكندر دوماس» الصغير«وادمون روستان » و « ساردو » ٠٠ واخيرا عرف بعض روائع تراجيديات المسرح الاوروبى القديمه التى قدمها جورج أبيض مثل « أوديب الملك» لسوفوكليس و«عطيل« و « ماكبث » لشكسبير ، وازدهر هذا الاتجاه الاخير فترة قصيرة عند انشاء الفرقه القوميه عام ١٩٣٥ ، التى انعقدت على انشائها آمال كبار ولكن لم يقدر لها لاسباب كثيرة أن تمضى فى سياستها الأولى من تقديم كل رفيع من روائع المسرح المترجمة والمؤلفه ، فما لبثت أن انزلقت فى فترات كثيرة من حياتها الى الألوان الرائجه من فود فيلات وغنائيات وميلودرامات تعهد بتقديمها يوسف وهبى فى الفترات التى تولى إدارتها فيها ، وغيره ممن تولوا ادارة الفرقه فى مختلف عهودها ٠

ويلخص الدكتور محمد يوسف نجم اتجاهات المسرح العربى فى مرحله طويلة من تلك الفترة فيقول : « ٠٠ ماهى قيمة نشاط هذه الفرق المسرحية التى أرخت لها فى هذا الكتاب وما هى قيمة الآثار المسرحيه التى ظهرت فى هذه الفترة (٥)

الحقيقة أننى وجدت بعد طول الدراسه والتمحيص ان هذه الفترة من تاريخ أدبنا ، كانت فترة تجربه وتخبط يظهر فيها الخطأ الكثير الى جانب الصواب القليل ، وهذه صفة طبيعية فى كل بيئه تخرج من طور التدهور والانحطاط وتستشرف حياة جديدة من التقدم والازدهار ٠ وكان التقليد هو الطابع الواضح لهذه الفترة ، ولكنه تقليد ضعيف لم يخرج بالممثلين الى رحاب الابداع والابتكار الا حين عاد جورج أبيض من فرنسا ، وأخذ فى وضع أسس جديدة للمسرح العربى ٠ ولذلك كان التقليد واضحا فى آثار الكتاب المسرحيين ، فلم نعثر فى هذه الفترة على أثر أدبى ضخم ٠ والاحكام التى أطلقتها على بعض المسرحيات التى استشعرت فيها وعيا أو ابداعا ، انما هى أحكام نسبيه لاتقرن أدبنا المسرحى فى هذه الفترة الى الأدب المسرحى العالمى ، وانما تربط بين المسرحيات العربيه فى لون من التقدير والموازنة اضطررنا اليه اضطرارا ، حتى نقدم للقارىء صورة قريبة من الواقع عن الأدب المسرحى فى هذا الطور ٠



ويبدو لى أن مسرحنا العربى لم يقطع طور التقليد حتى اليوم (٦) وان ظهرت فيها آثار مسرحية رائعة عند محمد تيمور وشوقى والحكيم وعزيز اباظة وعلى أحمد باكثير وسعيد تقى الدين ، الا أنها عبقريات فردية لم تنتظم الامه باجمعها ٠ وكذلك قل عن لتمثيل فالعبقريات الفردية هى ما يطبع تاريخ المسرح العربى بعد الحرب العظمى ٠ الا اننا لما نخلق مدرسة مسرحيه ولم نشق لانفسنا طريقنا الخاص بنا الدى يستطيم به مؤرخ المسرح العربى ــ فى يوم من الايام ــ أن يدعى أننا عبرنا عن أخلاقنا وعاداتنا وشخصيتنا باعتبارنا أمة تختلف عن الامم الاخرى ، بطريقة مسرحية خاصه أو بأدب مسرحى خالد ٠

بقيت كلمة أخيرة ، فيما يختص باللغه التى كتب بها أدبنا المسرحى ٠ فقد ظهر لى من استعراض أساليب الكتاب ، فى كتابه المسرحيات أو فى ترجمتها وتعريبها وتمصيرها ، أن هذه الاساليب اختلفت بين اللغة الفصحى ، التى أظهر كتابها عناية خاصة باختيار ألفاظها وتحرير أساليبها ، واللغه الفصيحة التى لاتخلو من ركاكه وضعف ، والى جانب هاتين اللغتين ظهرت لغة ثالثة هى اللهجه العامية الدارجة فى لبنان ومصر ٠

والحقيقة ان هذه الأساليب المتباينة ، نبعت من طبيعة الكتاب واتجاههم الادبى ــ وهذا حكم ينطبق على أكثر مسرحيات النوع الأول ــ أو من طبيعة

---

(٥) واهمها : ــ الدكتور محمد يوسف نجم : (المسرحية فى الادب العربى الحديث ، (١٨٤٧ ــ ١٩١٤) ، دار بيروت ، ١٩٥٦

ــ الدكتور فؤاد رشيد : (تاريخ المسرح العربى) ، كتب للجميع ، فبراير ١٩٦٠

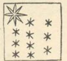
ــ الدكتور محمد مندور : (المسرح النثرى) ، معهد الدراسات العربية العالية ، ١٩٥٩

ــ محمود تيمور : (طلائع المسرح العربى) ، مكتبة الاداب بالجماميز ، ١٩٦٣

ــ الدكتور محمد حامد شوكت : (الفن المسرحى فى الادب العربى الحديث ، دار الفكر العربى ، ١٩٦٣ ٠

(٦) وهى الفترة الواقعة بين ظهور اول مسرحية عربية سنة ١٨٤٧ وقيام الحرب العالمية الاولى سنة ١٩١٤

الجمهور العربى الذى كتبت له هذه المسرحيات ٠ وهذا الاتجاه يتجلى فى لاسلوبين الأخيرين من آساليب كتابه المسرحية ٠ فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التقرب من العامة ومراعاة أذواقهم ، فيما يخرجون لهم من مسرحيات ٠ وقد أثر اتجاه لكتاب هدا فى تكييف الالوان الفنيه فى المسرحيه ، من حوادث وتشخيص ، ومشاهد غنائية وراقصة ، كما أثر على اساليبهم ، فكانوا يقدمون للجمهـــور اللغـة التى يستسيغها ، ويحملونها من ألوان السجع والزركشات البيانية ما يجتذب هدا الجمهور ويحوز رضاه ٠ كما انهم لم يحاولوا ان يتعالوا على عقلية الجمـــهور . فيتفاصحوا فى لغتهم ، ويغرقوا فى تأثيل ألوانهـــا الفنيه ٠ اذ ان الجمهور ، بثقافته البسيطه وذوقه المتدنى ، كان يتطلب لغة بسيطه ، هى أقرب الى الركاكه والضعف ، منها الى الفصاحة والقوة ٠ »(٧)



هذه هى خلاصة الصورة التى كان عليها مسرحنا العربى حتى قيام الحرب العالميه العظمى ، وقدأعقبت الحرب حركه مسرحيةنشيطه فى مصروتعددت الفرق والمسارح ، وشارك بعض المؤلفين فى التعبير عن الامال الوطنية وانتفاضه الروح القومية التى عاشتهـــا مصر ثناء فى ثورة ١٩١٩ وفى اعقابها ، ودخلت بعض تعديلات واضافات على صورة نشاطنا المسرحى ، ولكن خطوطها العامة ظلت مع ذلك كمـا هى ، لم يدخل عليها آى تعديل جوهرى حتى عام ١٩٣٣ ، حين طلع توفيق الحكيم على الناس بمسرحيته « أهل الكهف » مطبوعة فى كتاب ، فاعتبرت ثورة فى تاريخ مسرحنا العربى ، لما تمثله من اتجاهات جديدة لم يسبقـه اليها آى من كتاب المسرح الاخرين ٠

ولكن الغريب ان الذين تحمسوا لها ورحبوا بها هم رجال الأدب لارجال المسرح ، ربما لأنها طبعت فى كتاب ولم تقدم على المسرح ، وربما لان رجال المسرح عندنا وقتها لم تكن صلتهم وثيقة بالكتب وبالثقافـه بشكل عام ، ولم يزل معظمهم حتى اليوم محافظين على هذا التقليد المسرحى المعيب الذى يكاد مسرحنا ينفرد به بين مسارح العالم المتحضر ٠

رحب رجال الأدب بمسرحيه « آهل الكهف » وكتب الدكتور طه حسين مقالته الحماسيه المشهورة التى قال فيها :

« ما قصة (أهل الكهف) فحادث ذو خطر ، لا أقول فى الادب العربى العصرى وحده ، بل اقول فى الأدب العربى كله ٠ وأقول هذا فى غير تحفظ ولا احتياط ، واقول هذا مغتبطا به مبتهجا له واى محب للادب العـــربى لا يغتبط ولا يبتهج حين يستطيع أن يقول وهو واثق بما يقول ان فنا جديدا قد نشأ فيه وأضيف اليه ، وان بابا جديدا قد فتح للكتاب واصبحوا قادرين على ان يلجوه وينتهوا منه الى آماد بعيدة رفيعة ما كنا نقدر انهـم يستطيعون ان يفكروا فيها الآن !

نعم ! هذه القصة حادث دو خطر يؤرخ فى الادب العربى عصرا جديدا ٠ ولست أزعم أنها حققت كل ما أريد للقصة التمثيليه فى أدبنا العربى ، ولست أزعم انها قد برئت من كل عيب ، بل سيكون لى مع الاستاذ توفيق الحكيم حساب لعله لايخلو من بعض العسر ، ولكنى على ذلك لا أتردد فى أن أقول أنهـا اول قصه وضعت فى الادب العربى ، ويمـكن ان تسمى قصة تمثيليه حقا ، ويمكن أن يقال انها أغنت الأدب العربى وأضافت ثروة لم تكن له ٠٠ ويمكن أن يقال انها قد رفعت من شأن الأدب العــربى وأتاحت له أن يثبت للآداب لاجنبيه الحديثـــة والقديمة ٠ ويمكن أن يقال ان الذين يعنون بالأدب العربى من الأجانب سيقرءونها فى اعجاب خـالص لاعطف فيه ولا اشفاق ولا رحمة لطفولتنا الناشئة ٠ بل يمكن أن يقال ان الذين يحبون الأدب الخالص من نقاد الأجانب يستطيعون أن يقرءوها ان ترجمت لهم ، فسيجدون فيها لذة قويه ، وسيجدون فيهـا متاعا خصبا ، وسيثنون عليها ثناء عذبا كهذا الذى يخصون به القصص التمثيليه البارعة التى ينشئهـا كبار الاوربيين ٠ » (٨)

وكتب كذلك الدكتور مصطفى عبد الـــرازق ، والعقاد ، والمازنى ، والدكتور محمد حسين هيكل ومحمد على حماد ٠ وغيرهم من آعلام الادب ، وكلهم رحبوا بالمسرحية ، واعتبروها عملا أدبيا ممتازا ، فشجع ذلك توفيق الحكيم على أن يعيد طبع المسرحية وكانت نسخ الطبعة الاولى محدودة ، وزعها كلها هدايا على الادباء والصحفيين ، ثم أعقب الطبعـــة الثانية بنشر مسرحيه «شهرزاد» فى العام التالى (١٩٣٤)

وكان المفروض أن تحدث المسرحيتان ، بعد هذا الاستقبال الحماسى ، تيارا جديدا قويا فى مسرحنا العربى ، كان أحوج مايكون اليه ، ولكن شيئا من ذلك لم يحدث حتى بعد أن مثلت « اهل الكهف » على المسرح سنه ١٩٣٥ ٠

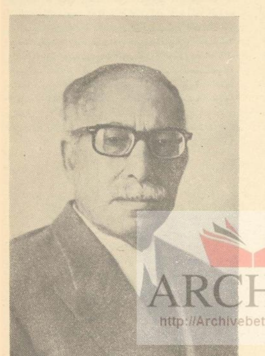
(٧) صدر الكتاب سنة ١٩٥٦ ، وكتبت مقدمته سنة ١٩٥٥ ، وقد تغيرت آلان بعض معالم الصورة التى رسمها الباحث بلاريب ، ولكنى لا أعتقد أنها لم تتغير كثيـــرا ولم تدخل عليها تعديلات أساسية ٠

(٨) الدكتور محمد يوسف نجم :(المسرحية العربية فى الادب العربى الحديث (١٨٤٧ - ١٩١٤) (ص ٤٥٠ ، ٤٥١)

ان توفيق لحكيم يحدثنا عن حاله المسرح المصرى فى تلك السنوات ، فيقول انه كان خاضعا لتيارين أثنين : « التيار الاضحاكى والتيار الابكائى وكان لابد من تيار ثالث هو التيار الثقافى • لذلك انشئت الفرقة القومية عام ١٩٣٥ » (٩) .

ويبدو آن القائمين على امر الفرقه وقتها ، ومن بينهم الدكتور طه حسين ، والشاعر خليل مطران ، كانوا يشاركون توفيق الحكيم رأيه ، ويعتقدون أن مسرحيته « أهل لكهف » خير ما يمثل هذا التيار الثقافى فى المسرح ، فاختاروها لتفتتح بها الفرقة الوليدة أول مواسمها ، ثم أعقبوها بعدد من المسرحيات المترجمه ذات المستوى الرفيع • ولكن هذه المحاولة لجادة لم يقدر لها النجاح للاسف الشديد ، ويفسر توفيق الحكيم فشلها بأن المسرحيات التى قدمتها الفرقه فى مستهل حياتها « هوجمت بحجة مستواها الرفيع • وقد كان بالفعل ظهور مثل هذه المسرحيات دفعه واحدة وعلى مسرح لبير وفى ذلك الاطار الفنى الجاد لجاف ، شيئا هز الناس وصدمهم ، ونجح آلهجوم فى القضاء على اتجاه الفرقة بمساعدة الأحزاب السياسية المتذبذبة • على آن الخطأ فى حقيقة الأمر كان فى عرض هده المسرحيات العسيرة على جمهور واسع فى البدايه دفعه واحدة ، وهو مالم يحدث حتى فى أوربا نفسها • وكان الواجب عرضها على مسرح طليعى خاص يحدد عدد مقاعده ورواده من المثقفين • ولو أن هذا حدث منذ ذلك التاريخ وستمر المسرح الطليعى الصغير فى ركن هادىء بعيدا عن العواصف ، حتى رسخ وتطور على مدى تلك الأعوام الطويله ، وتولدت فيه بيئة مسرحيه جادة ممثلة للتيار الثقافى الذى قصدناه ، بمؤلفيها ومخرجيها وممثليها وجمهورها لكنا اليوم فى وضع آخر • ولكانت مسارح الجماهير الكبيرة نفسها منذ مدة طويله قد تطورت وصارت فى مستوى آخر » (١٠)

وهذ الذى يشير به توفيق الحكيم اليوم ، لم يتنبه اليه احد وقتها ، كما ان البيئه المسرحية لم تكن قد تهيات بعد لاستقبال مثل هذا المسرح الجاد ، بل لعلها لم تتهيأ له تماما حتى يومنا هذا • واقرار مثل هذا الاتجاه الجديد الجاد لابد أن تصحبه معارك عديدة عنيفه تدافع عنه وتناصره وتقنع الرأى العام به شأن كل جديد ، وتوفيق الحكيم بطبيعته غير مهيأ لخوض مثل هذه المعارك • وكيف يمكننا أن نتصور أن يخوض معركه من أجل اقرار اتجاهه المسرحى الجديد ، وهو نفسه فى تلك السنوات وما بعدها كان يعلن باصرار والحاح أنه لم يكتب « اهل الكهف » و « شهرزاد » للتمثيل ، بل للقراءة وحدها بل لقد جزع حين علم باعتزام الفرقة القومية تمثيل « أهل الكهف » ، ثم مالبث أن طالب بوقف عرضها بعد أن شهد تمثيلها •



وحتى لو استطعنا ان نتصور انه خاض معركة بالفعل فى سبيل اقرار اتجاهه المسرحى الجديد فمن المؤكد أنه لم يكن فى مقدوره أن يصمد وحده فى الميدان أمام أنصار المسرح التجارى الذى يتمثل فيه « لتياران الاضحاكى والابكائى » على حد تعبيره وهم كثيرون فى بلادنا ، ومازالوا الى اليوم يزحمون مسرحنا • كان لابد للنجاح فى مثل هذه المعركه من أن تتكون جبهة قويه ، لا من رجال الادب وحدهم ، بل من رجال الأدب والمسرح ، من المؤلفين والمخرجين والنقاد المثقفين ، يتحمسون لهذا الاتجاه ويؤازرونه ويقاتلون من أجل اقراره فى حياتنا المسرحية ، ولو كتيار ثالث يضاف الى التيارين التجارين السائدين • ولكن شيئا من هذا لم يحدث وقتها ، لأن بيئتنا المسرحيه لم تكن قد تهيات لقبوله لما قلنا •

---

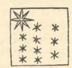
(٩) الدكتور طه حسين : (فصول فى الادب والنقد) ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ، ص ٩٢ ، ٩٣ ، وهو نفس المقال الذى نشر فى مجلة « الرسالة » عقب صدور المسرحية سنة ١٩٣٣ •

(١٠) (سجن العمر) ص ٢٢٤

(١١) (سجن العمر) ص ٢٢٥

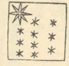
وخرج توفيق الحكيم من تجربة تمثيل « أهل الكهف » سنه ١٩٣٥ ، وقد تأكد لديه ما سبق أن قرره من ان هذا اللون من المسرحيات لايصلح للتمثيل ، وعاد يردد أنه لم يكتبه ليمثل ، وانما ليقرأ باعتباره أدبا يعتمد على الحوار ، ولاصله له بمسرح ولا تمثيل ، حتى رسخ فى الاذهان ان مسرحيات توفيق الحكيم كلها مسرحيات ذهنيه لاتصلح لاعتلاء منصه المسرح . وترتب على ذلك أنها لم تترك أثرا واضحا فى أى من كتاب مسرحنا ، ولم يحاول احد منهم ان ينسج على منوالها ، فيعالج قضايا فكريه فى اطار مسرحى ، باستثناء كاتب مسرحى واحد ، هو فتحى رضوان الذى كتب فى السنوات الاخيرة عدة مسرحيات وضح اتجاهها الفكرى و لرمزى .

تأثير مسرحيات الحكيم الفكريه على مسرحنا اذن تأثير ضئيل ، وهو ـ ان وجد ـ تأثير أدبى اكثر منه مسرحيا ، ولا يمكن أن يقارن بتأثير قصصه ورواياته على انتاج أدبائنا الشبان فى هذين الميدانين بل وكذلك على كتاباتهم المسرحيه . ولعل سعد الدين وهبه أوضح مثل على ذلك ، وبصفة خاصه فى مسرحيتيه : « المحروسة و السبنسة » فأثر « يوميات نائب فى الارياف » لتوفيق الحكيم على هاتين المسرحيتين لا سبيل الى انكاره ، وان كانت الدقة تقتضينا مع ذلك أن نقرر ان عمل سعد الدين وهبه كضابط بوليس فى الريف المصرى فترة غير قصيرة ، قد أتاح له ان يعيش تجارب شبيهه بتلك التى عاشها توفيق الحكيم وهو وكيل للنيابة ، ومن ثم سهل التأثر على سعد الدين وهبه ، والمزج بين تجاربه الشخصيه وبين التجارب التى اختزنها من قراءة « يوميات نائب فى الارياف » .



أما الأثر القوى الحقيقى الذى أحدثه توفيق الحكيم فى كتاب مسرحنا ، فيتمثل فى ادخاله عنصر الفكر على كوميدياته العاطفية والاجتماعيه ، حيث يتمثل فى بنائها القوى المتماسك ، وفى تسلسل الحوار واحكامه ، وفى اعتماد الفكاهة فى كثير من الأحيان على المقابله العقلية ، بالاضافة الى المفارقه اللفظية ، والفكاهة فى هذه المسرحيات مستمدة فى الأغلب من طبيعة الموقف المسرحى ذاته ، وما اكثر الفكاهات الذكية اللامعه فى كوميديات توفيق الحكيم ، ومواقف سوء التفاهم المحبوكه بمهارة عقلية لاتبارى ، وكلها من الأسس الهامة التى قامت عليها الكوميديا الناجحه فى كل الآداب العالميه .

وفى كثير من الكوميديات التى كتبها توفيق الحكيم نجده يعالج موضوعا اجتماعيا أو سياسيا ، اما عن طريق الرمز واما بأسلوب مباشر ، وفى مسرحياته القصيرة بصفه خاصه وجه أقسى النقد للاوضاع الاجتماعية الفاسدة التى ظلت مسيطرة على حياتنا سنين طويلة . وكل ذلك بدأت آثاره تتضح فى السنوات الاخيرة فى انتاج طليعة كتاب مسرحنا الجدد من أمثال : نعمان عاشور ، وسعدالدين وهبه ، ويوسف ادريس ، ولفريد فرج ... وغيرهم ممن ثبتت أقدامهم على منصه المسرح وأصبحوا معقد الآمال فى اقامة بناء مسرحنا المصرى الاصيل المتميز .



وتنوف توفيق الحكيم فى الكوميديا على هذا النحو قد يبدو غريبا بالنسبه لشهرة مسرحه الفكرى الفلسفى ، ولكننا لو تذكرنا ارتباط بدايته الفنية بالكوميديا ، وشغفه الشديد بكتاب الفودفيل الفرنسيين من أمثال « فيدو » و «فالابريج» وغيرهما ممن اقتبس عنهم بعض مسرحياته الأولى ، وكيف كشف فى هذه المسرحيات عن استعداد كوميدى أصيل ، وانه فى نفس الفتره التى كان مشغولا فيها بتأليف « شهرزاد » و«اهل الكهف» ، كتب الى جوارهما بعض الكوميديات ، لتاكد لدينا تأصل الاتجاه الكوميدى فى نفسه ، وفضلا عن ذلك فأى من مسرحياته الفكريه لا تخلو من موقف فكاهى طويل ، على اقل تقدير ، وربما وجدنا اكثر من موقف فى بعض هذه المسرحيات .. لو تذكرنا هذا كله لما وجدنا أى غرابة فى تفوقه فى الكوميديا ، بل ان الدراسة الاحصائيه لمسرحياته ، تنتهى الى ان عدد الكوميديات يفوق بكثير عدد المسرحيات الفكرية .

لماذا اذن فاقت شهرته ككاتب مسرحيات فكريه شهرته ككاتب كوميدى وطغت عليها ؟

الواقع أن توفيق الحكيم نفسه مسئول عن ذلك الى حد بعيد ، فمنذ عودته من فرنسا حوالى عام ١٩٢٨ ، وهو حريص أشد الحرص على أن يعرف بين الناس كأديب مفكر ، وأن يبتعد عن كلمة « التشخيص » الذى عرضته للاهانة فى مستهل حياته . ومن هنا لم ينشر من مسرحياته حتى عام ١٩٣٥ سوى « أهل الكهف وشهرزاد » ، ولم ينشر أيا من كوميدياته .. الا بعد ان اطمأن الى ان مكانته الأدبيه قد استقرت ، وأن نشرها لن يقرنه فى الأذهان « بالتشخيص » من جديد ، ولنفس السبب نجده لايجمع هذه الكوميديات فى كتاب الا عام

١٩٣٧ فى مجلدى « مسرحيات توفيق الحكيم » ، وظل فى الوقت نفسه يكثر من الكتابة والحديث عن المسرح الذهنى ، ومسرح الفكر الذى لايصلح للتمثيل ، فوجه بذلك دارسى مسرحه الى هـذه الناحيه وحدها فكان أن أهملوا جوانب مسرحـه الاخرى ، ولعل مما شجعهم على ذلك جدة مسرحه لفكرى على ادبنا فى حين ان كوميدياته لها اشباه ونظائر كثيرة فى مسرحنا ، أو على الاقل تبدو كذلك عند النظرة السطحيه الاولى .



والحقيقه الهامة التى غابت عن معظم من اهتموا بدراسه مسرح الحكيم الفكرى ، ان هذه المسرحيات قليله العدد بالنسبة لمجموع انتاجه ، وأن هـذه المسرحيات الفكريه القليلة لم تخل من عناصر أخرى الى جوار الفكر ، كالفكاهه ، والسياسه ، والتجربه الذاتية التى وهبت بعضها حرارة عاطفية قل ان تتوفر فى أشباهها من المسرحيات التى تتعـرض لقضايا فكريه ، بل أنى لأذهب الى اكثر من ذلك وأرى أن كل مسرحيات توفيق الحكيم الفكريه - باستثناء « شهرزاد ويا طالع الشجرة » - تحفل بالشخصيات الانسانية المقنعة على المستوى الواقعى ، وتموج بالمشاعر والانفعالات الصادقة المتصلة بالحياة المادية والعاطفيه للانسان ، فليس الفكر فيها الاجانبا من جوانب عدة ، قد يطغى عليها حينا ، وقد ينكمش احيانا أخرى ، ولكنه موجود على كل حال حتى فى الكثير من كوميدياته كما أسلفنا .

فالفكرة الشائعه عن أن مسرحيات الحكيم كلها مسرحيات ذهنية لاتصلح للتمثيل فكرة خاطئه ، وان كان هو نفسه أكبر المسئولين عن ذيوعها وانتشارها ومثلها كذلك الفكرة الأخرى التى ترددت كثيرا حول انعزال توفيق الحكيم عن المجتمع فى برجه العاجى ، حيث يعيش بين المثل والافكار المجردة التى لاترتبط بالواقع باى صورة من الصور .

فالحقيقة أن توفيق الحكيم من أكثر كتابنا ، ان لم يكن أكثرهم بالفعل ، خبرة بأسلوب الكتـابه المسرح ، ومن أكثرهم وعيا ومتابعة للقضـايا السياسية والاجتماعية على المستويين العالمى والمحلى ، ومسرحه السياسى لايقل اهميه عن مسرحه الفكرى وان لم يخل هو الآخر من عناصر فكرية واضحة ،

وكوميدياته الواقعية الضاحكه ، التى كثيرا ما تقوم على بناء فكرى محكم ، اكثر بكثير من مآسيه الفكرية ، التى لاتخلو بدورها من عناصر فكاهية ومن أفكار سياسية واجتماعية فى كثير من الاحيان

واذا كانت معظم مسرحيات توفيق الحكيم لم تلق حتى الان شيئا من النجاح الجماهيرى الجدير بها ، فلذلك سببان رئيسيان ، بالاضافه الى الفكرة التى شاعت عن عدم صلاحيتها للتمثيل . السبب الاول يتمثل فى هبوط مستوى معظم المسرحيـات التى تقدم للجمهور ، بحيث كادت أن تسمم ذوقه وتفقده حساسيته وسلامة فطرته ، فاصبح من العسير عليه أن يستجيب لمسرحيات الحكيم التى تختلف اختلافا واضحا عن مستوى المسرحيات التى آلـف الجمهور مشاهدتها سـنوات طويلة . والسبب الآخر أنه لم يتح لمسرحيات الحكيم حتى اليـوم الاخراج والاداء التمثيلى الملائمين لنسيجها الرقيـق الدقيق ، ولم تقدم أى منها فى الاطار الفنى الناضج الذى يناسبها ويستجيب لمتطلباتها وتحدياتهـا ، فكان من الطبيعى ألا تجد استجابة كاملة لدى الجمهور أو تؤثر فيه التأثير القوى المطلوب .

غير أنه قد تهيأت فى السنوات الاخيرة بعض الظروف التى حققت نجاحا نسبيا لبعض مسرحيات الحكيم على خشبه المسرح ، فانحلت بذلك « عقـدة التمثيل » عنده ، وحدث ما يشبه التصالح بين الجانب الفكرى فى مسرحه وبين اهتماماته الواقعية والاجتماعية ، فلم يعد يسرف فى مسرحياته الحديثه فى مناقشة الافكار الفلسفية والميتافيزيقية ، بل اصبح أميل الى مناقشه قضيه اجتماعية فى اطار واقعى مباشر ، ويقصر دور الفكر فى المسرحيه على احكام البناء وادارة دفة الحوار بمهارة وذكاء ، أو يعالج قضية سياسيه فى قالب رمزى بسيط يتيح للملكاته العقلية أن تنشط وتعبر عن نفسها ، ولكن دون أن تطغى على المسرحية ، أو تثقل على المتفرج ، فكان نوعا من التقارب قد حدث بينه وبين كتـاب مسرحنا الجدد الذين أثر فيهم ، وفى نفس الوقت تأثر ، والى حد ما ، باهتماماتهم السياسية والاجتماعيه وبحرصهم على النجاح على خشبة المسرح .

وليس معنى هذا كله أن مسرح الحكيم خال من العيوب والنواقص ، فما أكثر ما نراه منها فى بعض مسرحياته ، ولكن الذى لاشك فيه أن مستوى مسرحه بشكل عام مازال ، حتى اليوم أرفع مستوى حققته المسرحية العربية ، وان كان لم يلق بعد ما هو جدير به من عناية الدارسين والنقاد ورجال المسرح ، على كثرة ما كتب عنه ، وعلى كثرة ما قدم على خشبـه المسرح .

مع الإخراج المسرحي عبر العصور





بقلم حمدى غيث



هذه المرحلة من تاريخنا المسرحي حيث تتحرك الحياة المسرحية فى عنف ، وحيث يندفع تيار هذا الفن هادرا ، صاخبا ، لا يلوى على شيء ، فى هذه المرحلة بالذات نرانا أحوج ما نكون الى ان نتوقف قليلا وسط هذا التيار ، ونرفع رءوسنا الى اعلى لنتامل مكاننا ، ونعرف أين نحن من هذا الخضم العظيم ، حتى لا يجرفنا التيار الى حيث لا غاية ، وحتى لا يهدم هذا التيار تلك القيم الفنية التى بنيناها من قبل فى بطء واصرار ومشقة كبرى ، وحتى لوجه هذا الفيضان الى حيث يمنح الخصوبة والنماء ، وانه لتيار رائع حقا هذا الذى ينطلق اليوم بالمتعة المسرحية الى جماهير الشعب . ولكن .. يجب ان نمسك زمامه ونقبض على ناصيته ، ونوجهه الى الغاية التى نريدها بوعى وفهم ورؤية واضحة .



وانه ليحدث عادة فى مثل هذه المراحل الثورية الكبرى ، التى تندفع فيها كل القوى الى العمل والانتاج ، فى حماسة وفرح ، أن تختلط القيم ، وتضطرب المعايير ، وتهتز الموازين ، وانه لأمر طبيعى هذا الذى يحدث ، وعلينا فقط ان نفتح اعيننا على تلك الحقيقة ، فنرقب زحف القوى وهى تعمل ، ونفحص انتاجها ، ونناقشه ، ونجهر بالحقيقة

فى شجاعة ، ونقيم الموازين الصحيحة ، ونرد الى الحقيقة سلطانها .

بهذه الوقفات المتأملة الشجاعة وحدها ، نأمن خطر التيار الزاحف ، ولكننا نفيد منه ونباركه . ومن اجل هذا كله ارى واجبا على رجال المسرح المتخصصين ، ان يقولوا كلمتهم ، ويبصروابالحقيقة، ويبشروا بكل القيم التى يؤمنون بها ، ويناضلوا من اجلها ، ويضيئوا الشموع على طريق وثبتنا الفنية الكبرى بدلا من ان يجلسوا فى اماكنهم يلعنون الظلام .



ولقد اخترت ان اكتب اليوم عن الاخراج المسرحى ، لأن الاخراج هو العنصر الأساسى فى العرض المسرحى الى جانب النص الأدبى نفسه . ولقد اقتضت ظروف نهضتنا المسرحية الراهنة ان يمارس هذه العملية على نطاق واسع ، بعض الذين لم تؤهلهم لها دراساتهم أو ثقافاتهم ، فاعتمدوا على الاجتهاد والذكاء الشخصى . من اجل هذا اخترت أن اكتب عن الاخراج . ولست اقيم من نفسى معلما لأحد ، ولكنى فقط اريد ان اقوم بواجبى تجاه حركتنا المسرحية الجديدة ، وأنبه أيضا الى خطورة هذه العملية الفنية المعقدة ، والى مدى ما تنطوى عليه من عمق . وأكاد اقول انه ما من تقدم يمكن أن يصيبه المسرح ، الا اذا قاده المخرجون ، وفتحوا له الطريق الى الجماهير . ولعل قائلا يقول ان الاخراج عملية لاحقة على التأليف ، وان المؤلفين هم الذين يحملون لواء التجديد ، اى ان المذاهب الأدبية تأتى أولا ثم تتبعها بعد ذلك اساليب اخراجها على المسرح . وهذا حق الى حد كبير . ولكن .. اذا نظرنا نظرة اشمل واكثر اتساعا وعمقا ، فسوف نكتشف أن الظاهرة المسرحيةنفسها تسبق الكتابة للمسرح . لقد وجد المسرح قبل أن يوجد المؤلف . فقد كان الممثلون قديما يرتجلون أدوارهم فى المناسبات الدينية والمدنية ، وكان العرض المسرحى نوعا من العبادة ، كان احتفالا شعبيا ، وعيدا ومهرجانا ، تنطلق فيه الكلمات والرقصات والأغانى من أعماق الضمائر والتجارب الانسانية المتوارثة . وهكذا نستطيع ان نقرر ان الظاهرة المسرحية نفسها سبقت النص المكتوب . وهكذا دائما ، يخرج المؤلف من خلال التجربة المسرحية ذاتها ، فلا كاتب بلا مسرح يسبقه ، ويعلمه ويلهمه . ان **موليير** هو الابن الشرعى للكوميديا ديللارتى ، **وتوفيق الحكيم** ولد من خلال روض الفرج والأزبكية واولاد عكاشة ، بل من خلال الفرق المتجولة والموالد . لقد استوعب توفيق الحكيم فى طفولته وصباه وشبابه الباكر تجربة بلاده المسرحية ، قبل ان يستوعب ثقافة أوروبا . والكاتب المسرحى الحقيقى يولد بين كواليس المسرح اكثر مما يولد بين دفتى الكتاب .

يضاف الى ذلك ان المخرجين هم الذين يدشنون التجارب الادبية الجديدة ، ويحتضنونها ويقدمونها للجماهير ، فيعطونها مشروعية الحياة والبقاء ، حتى تصير مدارس ومذاهب لا مجرد نزوات وشطحات . والمخرجون هم الذين يقيمون الأعمال الادبية ويكشفون عن جوهرها ، قبل عملية النقد الادبى ذاتها . فالمخرج ناقد للنص الأدبى ، قبل الناقد نفسه . واذا كنا نعترف للنقد الأدبى بوظيفة ايجابية فى تطوير الأدب ولا نقصر دوره على التقييم السلبى فحسب ، فاننا من باب أولى يجب أن نعترف للمخرج بهذه الوظيفة .

من أجل هذه الأسباب كلها نرى أن الاخراج يكاد يكون أهم عنصر من عناصر العمل المسرحى ، ومن أجل هذا كله اخترت ان أكتب اليوم عن الاخراج حتى نرى من خلال التجربة الانسانية التاريخية فى المسرح ، كيف تطور الاخراج من الوجهتين النظرية والتطبيقية ، وكيف أثر وتأثر بسائر الفنون ومختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية .

عندما ولد المسرح فى العصور القديمة لم يكن للاخراج بمعناه الحديث دور خاص فى العرض المسرحى . كان المنشدون فى البدء يجتمعون فى الميادين والشوارع حيث يتحلق الناس من حولهم ، ويشترك الجميع فى حكاية آلام وأفراح الههم « ديونيزوس » اله الخصب والنماء ، اى أن النشاط الدرامى كان سلوكا جماعيا تلقائيا ، اقرب الى التعبير الفريزى منه الى التعبير الفنى المنظم . وتطور هذا العرض المرتجل الى مسرحية شعرية غنائية راقصة تكتب مقدما ثم يقوم الشاعر نفسه بتنظيم عرضها ، يجمع لها الممثلين ، ويرتب لها الديكور ، والحركة الايقاعية على أنغام الموسيقى . وهذا التنظيم البدائى الساذج هو ما يمكن ان يقابل عندنا عملية الاخراج . ولسنا نستطيع بالطبع ان نزعم ان هذا التنظيم كان يحمل عناصر الاخراج بالمعنى المصطلح عليه الآن ، لأن حركات الممثلين والمنشدين ، وكذلك الديكور ، كانت محددة المعالم بواسطة نوع من التقاليد الموروثة ، التى تكاد ترقى الى مرتبة الطقوس الدينية . كانوا يلبسون اقنعة خاصة ، وملابس ذات أشكال والوان معينة ، وكانوا يتحركون حركات موقعة توقيعا محددا على انغام الناى والقيثارة ، طبقا لمواضعات معروفة من قبل ، وكان كل ذلك مرتبطا بطقوسهم وعباداتهم التى

تولدت عنها الدراما اصلا ، بحيث كادت الشخصيات تصبح مجرد انمـاط بشرية عامة ، الملك والكاهن والرسول والراعى ، وهكذا لكل دوره المعلوم ، كمصيره المقدور . ولكل ملابسه الخاصة بألوانها الرمزية ، ولكل قناعه وحركته ، بل وطريقة ادائه ايضـا .

وكان الديكور ايضا عبارةعن الواح ملونة توضع خلف الممثلين ترمز بشـــكل غاية فى البساطة الى الأماكن التى تجرى فيها الأحداث ، وتوضع كلها فى وقت واحد على خشبة المسرح . وكان لكل مكان من الأماكن التى تجرى فيها الأحـداث ديكور ذو شكل محدد ، كالقصر والمعبد ، وما اليهما .

من اجل هذا كله نقول ان دور المنظم لم يكن يعدو جمع الممثلين ، وتوزيع الكلمات عليهم والاشراف على حفظهم للأدوار ، وعلى كل الخطوات التى يجب ان تتم حتى تقدم المسرحية للجمـــاهير . اى ان المنظم كان فى الحقيقة يقـــوم بالجزء المـادى من عملية المخرج ، اما الجزء المعنوى فكانت تتكفل به التقاليد الفنية والدينية الموروثة .

ولم يـكن الأمر مختلفا عن هـذا فى **المسرح الرومانى** ، غير اننى مع ذلك ارجح ان المنظم ـ وهو نفسه الشاعر صاحب المسرحية ، كان يقوم بمهمة خطيـرة وهى توجيـه الممثلين الى طريقـة اداء ادوارهم ، وهذه هى المهمة الأساسية التى يقوم بها المخرج اليـوم .

واذا كان مؤرخو المسرح قد درجوا على ان يطلقوا على عملية الشاعر فى تلك الفترة تنظيما ، فانى اكاد اقرر أن هذا التنظيم كان يحتوى على المهمة الأصيلة التى تقع على عاتق المخرج فى كل زمان ومكان ، وهى كما قلت توجيه الممثلين الى اداء ادوارهم ، بما يحمل هـذا من معنى مساعدتهم على اختيـار النغم الصوتى ، وتحديد الايقاع العام للمسرحية ، والايقاع الخاص لكل مشهد . وارتباطه بالمشـهد الذى يسبقه والمشهد الذى يليه . ولكن من جهة اخرى يستطيع قائل أن يقول ان طريقة الأداء فى المسرح القديم اليـونانى والرومانى كانت تقليدية نمطية ، بالديكور والأقنعة والملابس ، بمعنى انه كان لكل شخصية طريقة محـددة لتمثيلها . فلكل من الملك والكاهن والعبد والرسـول وغيرهم طريقـة محددة لتمثيله لا يكاد الممثل يخرج عليها ومهما يكن الأمر ، فان العملية التى كان يؤديها الشاعر ، اخراجا كانت ام تنظيما ، عمليـة مبدئية وبسـيطة جدا ، وكانت عناصر المسرح المادية التى يملكها الشـاعر ـ كالديكور والملابس والأقنعة ـ بسيطة للغاية وكان العنصر الأول فى العرض المسرحى هو الشعر ، أو الكلمة الموسيقية المنغومة التى يجهر بها الممثل .

والنتيجة التى نحب أن نصـل اليها من هـذا العرض هى ان روح المسرح الاغريقى كانت تكمن فى الشعر والايقاع والموسيقى الداخلية العميقة التى يجب اكتشافها عند تقديم هـذا المسرح حتى فى عصرنا الراهن .

ومهما تكن الوسائل التى يملكها المخرج ، ومهما تنوعت هذه الوسائل ، ومهما حاولنا التجديد فى تقديم مثل هذهالمسرحيات ، بما يناسب روحالعصر ، فعلى المخـــرج أن يبحث فى وعى كامـل عن روح التراجيديا والكوميديا الاغريقية ، فانه اذا جرد هذه الأعمـال من روحها القديمـة ، ولم يحتفظ لهـا بأصالتها ، فانه يزيفهـا وينحرف بها عن جوهرها الخفى العميق .

هـذه هى الحقيقة التى نتعلمهـا من دراستنا للمسرح القديم . غير اننا بالطبع اذا اردنا ان نحصل من المسرحية الاغريقية مثلا على نفس الأثر الذى كانت تحصل عليه الجماهير فى الزمان القـديم ، لوجب علينا ان نستخدم وسائل فنية جديدة أكثر تعقيدا مع المحافظة فى نفس الوقت على روح المسرح الاغريقى نفسـه . اننـا نختلف تماما عن الجمهـور الأثينى ، الذى كانت تعبرهذه التراجيديا عن عقيدته وفهمه للكون ، برموز وشـخوص قريبة الى هـذا الجمهور والى تراثه الفكرى والروحى . أما الآن وبعد هذه الآلاف من السنين فقد أصبح انسـان هذا القرن اكثر تعقيدا من انسان أثينا أو روما ، لقد صار وعاء فسيحا يحمل ميراث هذه الأجيال العديدة المتعـاقبة ، ميراثها الثقـافى والأخـلاقى والاجتماعى وحصيلة تجاربها . وكل التغيرات التى طرات على الحياة ، وكل التطورات التى حققتها هذه الأجيال ، قد انجبت هذا الانســان المعاصر الذى يختلف اختلافا عميقا عن الانسان القديم . ومن اجل هذا ، اذا اردنا ـ **نحن رجال المسرح** ـ أن نهـز مشاعر هذا الانسان بالتراجيديا الاغريقية كما كانت تهتز مشاعر الانسان الاثينى بهذه التراجيديا قديما فعلينا أن نستخدم وسائل فنيـة أكثر تعقيدا مما مضى ، كأن نستخدم ديكورا مسرحيا يحمـل عطر التاريخ ، ويوحى بكل جلال هذه الفترة العريقة كما تتراءى لأحلامنا التى كونتها ثقافاتنا وافكارنا عن هذا العالم القديم ، ونستخدم اضواء خاصة تساعد على خلق هذا الجو المفعم بالشاعرية والمهابة والعمق والذى يوحى بالمأساة ايضا . وهذا كله مع المحافظة على روح هذا المسرح التى تكمن فى الشعر والايقاع الداخلى المهيب .

وهذه الفكرة نفسها تنطبق على كل المدارس المسرحية ، سواء عند الاغريق او الرومان او شكسبير او المسرح الكلاسيكى ، او الرومانتيكى ، يجب أن نكتشف روح هذا المسرح القديم ، ونعرف أسرارها ، ونتعمق خصائصها ، ولكن يجب فى نفس الوقت ان نستخدم الأساليب المعاصرة للتعبير عن هذه الروح .

ولست اعنى بهذا ان نجمد الأعمال القديمة ، ونحنطها داخل توابيتها العتيقة ، بل نستطيع ان نضمن هذه الأعمال كل اكتشافات العلم الحديث ، والفلسفات المعاصرة ، وكل ما توصلنا اليه من تفسيرات للعالم وللعلاقات الاجتماعية على ضوء مفاهيمناالجديدة ، على أن يكون هذا كله مع المحافظة على **الروح المسرحية** القديمة نفسها .. روح العمل المسرحى بكل مقوماته وخصائصه واسراره الخفية . يجب أن نحافظ على الروح الفنية القديمة مهما حاولنا ان نضمنها منافكار ومفاهيم جديدة . اننى مهما حاولت أن اضمن ((**هاملت**)) مفاهيم هذا العصر فلن أستطيع أن اجرده من ردائه الملكى ، ونبالة كلماته ، ورشاقة حركته ، وكل ما يحمل على شكسبير من شعر وايقاع داخلى . وسواء كان هاملت جبانا أم شجاعا ، متدينا أم غير متدين ، مجنونا أم ساخرا ، وسواء فسرنا علاقته بأمه ، وعمه ، فى ضوء الفهم الفرويدى ام لم نفعل ، فان هاملت يجب أن يبقى كما رسمه شكسبير ، تلك الروح الرقيقة المعذبة المليئة بالشعر والجلال . اى فهم ، واى ذوق ، وأى عمق ، وأى ثقافة ، يجب أن تقود خطوات المخرج حتى لا تضل وسط هذا التيه .



ونمضى مع الزمن الى حيث ينهار المسرح الاغريقى والرومانى ، ويتحول الى عروض للتسلية داخل الأرينا ، بما فيها من العاب اكروباتية ، ومصارعة الانسان للانسان ومصارعة الانسان للوحوش ، ولم يبق من ميراث الاغريق القدماء والرومان الأوائل سوى نوع من كوميديا النماذج تحول على مر الزمن الى ما سمى فيما بعد **بالكوميديا ديللارتى ، أو الكوميديا المرتجلة .**

ثم .. تشرق الديانة المسيحية على العالم ، وتبزغ معها روح جديدة ، وتعتنق الجماهير هذه العقيدة ، وتضىء فى أعماقهم روح متوهجة بعد الانحلال الذى كان قد اصاب المجتمعات الرومانية من قبل ، ومرة أخرى يتقدم الفن المسرحى ليحمل



رسالته الى العالم ، ويستوعب فى داخله العقيدة الجديدة ، ويعود الدين ليصبح مرة أخرى موضوع المسرح . وكما كان ديونيزوس من قبل بطل العرض الدرامى ، صار المسيح هنا بطل العرض الجديد . وتتكرر نفس القصة داخل الكنيسة . الشعر والموسيقى والملابس والحركة المليئة بالرموز ، وعادت الطقوس الدينية ، بل والأسرار الكهنوتية ، تشكل هذه العروض العظيمة . وكما كان الشاعر القديم (ينظم) العرض المسرحى فيما مضى ، صار الكاهن نفسه هو الذى يؤدى هذه المهمة ، بل ويقوم بالتمثيل احيانا ، وذلك لأن معظم المسرحيات كانت تحتوى على نصوص من الكتاب المقدس .

ولكن هذا **المسرح الدينى** وان كان قد اعاد الى العروض الدرامية قداستها وروحها القديمة الجليلة فانه لم يترك لنا اعمالا ذات قيمة فنية باقية . ومع ذلك فقد اكد الحقيقة التى أسلفنا الاشارة اليها ، وهى أن الشعر هو روح المسرح ، وان الاطار الرمزى البسيط الذى كانت تقدم بواسطته هذه العروض الدرامية ، كان جزءا من عملية الايحاء التى يحدثها الشعر نفسه . وتلك الحقيقة نفسها هى التى

اكتشفها رجال المسرح فى المدرسة الحديثة بعد رحلة شاقة من الفكر والتجارب الفنية المضنية التى تداولها النجاح والاخفاق .

وكما انتهى المسرح الاغريقى الرومانى الى الانهيار مخليا مكانه للسيرك والغناء والعاب القوى ، ولم تبق من ملامحه سوى الكوميديا ديللارتى ، كذلك المسرح المسيحى ، انتهى بأن حاربته الكنيسة ، وحكمت على رجاله بالطرد والحرمان ، واعتبرت فن الدراما مفسدة للأخلاق ، واستطاعت ان تشل الحركة المسرحية فى المدن عندما استطاعت جماعات المتطهرين ان تستصدر الأوامر بمنع النشاط المسرحى .

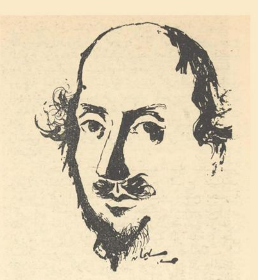
حدث ذلك كله لأن المسرح كان قد بدأ يعالج موضوعات غير دينية ، ومن هنا انفصل المسرح نهائيا عن الدين ، وفقد بهذا منابعه الأولى ، واصوله القديمة ، واستؤصلت جذوره وانتزعت من تربتها الخصيبة ، وضل عن نسبه ، وانتهى ايضا الى الكوميديا ديللارتى نفسها ، هذه الكوميديا التى ظلت سائدة زمنا طويلا ، حتى جاء عصر النهضة ، حيث عاد الكتاب والفنانون الى استلهام التراث الاغريقى والرومانى القديم ، وانطلقت حركة احياء وبعث لهذا التراث العظيم . غير اننا لا نكاد نعثر فى خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى اوروبا على اعمال ادبية كبيرة يمكن أن يعتد بها ، وان كنا نذكر **آريوست وماكيا فيللى وهاردى** ، اولئك الكتاب الذين تأثروا بهذا التراث المسرحى القديم ، بل كان بناء المسرح نفسه تقليدا للبناء الرومانى والاغريقى حيث تأثر مهندسو عصر النهضة بما كتبه فيتروف عن هندسة المسرح .

ولكن كان فى انجلترا **شكسبير** ، وانجلترا كانت الى حد بعيد ، بمعزل عن القارة نفسها . ومن اجل ذلك كان لها مسرحها الخاص بتقاليده ومواضعاته المتميزة . كان **المسرح الاليزابيثى** الذى قدمت عليه درامات شكسبير ، بلا ديكور ، وبلا اضواء ، مسرحا بسيطا ، عاريا من كل زخرف ، وفى هذا المسرح ولد **« مارلو » وشكسبير وبن جونسون** هؤلاء الشعراء العظام . وتعود الحقيقة القديمة تبزغ من جديد . الشعر روح المسرح .

نعم ، كان المسرح الاليزابيثى عاريا . بسيطا . مجردا ، كالمسرح الاغريقى ، ولكن كان يدوى فى ارجائه صوت الممثل ، عظيما ، رائعا ، مهيبا .. يردد شعرا ، ينشد شعرا ، يعزف شعرا . نعم .. فالموسيقى روح الشعر ، كما ان الشعر روح المسرح . وهاتان الحقيقتان سوف تكتشفان فيما بعد ، وسيكون اكتشافهما حصيلة تجارب مرهقة ، ورحلة شاقة عبر التاريخ ، ولقد كان الجهل بهاتين الحقيقتين ، سببا فى تخبط المسرح فى اشكال معقدة ومشوشة للغاية ، حتى جاء شكسبير ثم الكلاسيكيون العظام فى القرن السابع عشر ، **راسين وكورنى وموليير** ، واعادوا الى المسرح روحه المفقودة .

وبالرغم من الفروق الشاسعة بين شكسبير وهؤلاء الكلاسيكيين ، فان روح المسرح عندهم جميعا ، هى الكلمة . كان شكسبير يتمتع بحرية اكثر فى التعبير ، ينطلق بمخيلته العبقرية ، من مكان الى مكان ، ومن زمان الى زمان ، ومن موضوع الى موضوع ، فى خلال المسرحية الواحدة ، حتى لكأن مسرحياته ملحمة شعرية مجلجلة . اما الكلاسيكيون فكانوا يلتزمون بوحدة الزمان والمكان والموضوع ، ويتحركون فى دائرة ضيقة بالغة الصعوبة . غير أن نفس الحرية المطلقة التى كان يتمتع بها شكسبير ، هى التى قربته من الدائرة الصعبة التى كان يتحرك فيها الكلاسيكيون ، فيما يتعلق بفن العرض المسرحى . كان مسرح شكسبير بلا ديكورات ، وقد استفاد شكسبير من هذا الوضع الى اقصى درجة ، فأعطى لنفسه حرية بلا حدود فى التنقل بأحداث مسرحياته من مكان الى مكان بلا قيد او خوف من عجز الآلية المسرحية عن متابعته ، ولأن عبقرية شكسبير شاءت أن تستغل هذا الوضع المسرحى على هذا النحو الحر ، فان الوضعية المسرحية وجدت نفسها عاجزة تماما عن ملاحقة البناء المسرحى عند شكسبير ، بما يتطلبه من تغييرات ، فآثرت أن تقدم له المسرح كما هو عاريا ، مجردا ، بسيطا ، وليكن الشعر وحده ، والصوت الانسانى وحده ، والحركة البشرية وحدها ، هى التى تملأ بجلالها خشبة المسرح .

وعلى هذا نستطيع ان نلخص الأمر هكذا : لقد كان المسرح الاليزابيثى بلا ديكور ، ولذلك فقد مارس شكسبير كامل حريته فى التصوير ، ولأن شكسبير مارس حرية مطلقة فى التعبير ، فقد عجز المسرح الاليزابيثى عن ملاحقته ، فظل بلا ديكور . وهكذا كانت الحرية المطلقة التى تمتع بها شكسبير سببا فى ان يكون للمسرحية المتعددة الأماكن والازمان ، ديكور واحد ثابت ، هو نفس بناء خشبة المسرح بمواصفاته الخاصة وقتئذ . اى ان المسرح الاليزابيثى انتهى بطريق غير مباشر — من حيث الأوضاع التكنيكية — الى وحدة المكان ، اى وحدة الديكور ، كالمسرح الكلاسيكى تماما . وبقى الشعر وحده عند شكسبير ، كما كان عند كورنى وراسين ، وموليير ، يوحى بكل شيء ، ويثير وجدان



الجماهير ، ويمدها بفيض لا نهاية له من الأخيلة والمشاعر .

ان الكلمة فى مسرح شكسبير ترسم عالما سحريا رائعا ، وأى محاولة للامساك بهذه الكلمة المجنحة ، ووضعها داخل اطار مادى محدد سوف تقضى على كل جمالها وقدرتها الموحية ، وسوف تقضى أيضا ـ وهنا مكمن الخطر ـ على الايقاع الخاص بمسرحيات شكسبير ، وعلى الترابط الزمنى بين مشاهدها وتفتت وحدتها ، وبالتالى تقضى على روح هذا المسرح مهما حاولنا أن نضعها داخل جسد جميل .



وهكذا نجد أن **مسرح النهضة** يشاكل ايضا المسرح الاغريقى والمسرح الرومانى ، من حيث احتفاله بالكلمة المنطوقة ، وبالشعر ، ومن حيث بساطة الأطار المادى ، ومن هنا لم يكن للاخراج أيضا دور آخر غير دور التنظيم ، وكان الشعراء انفسهم يؤدون هذا الدور ، كما كان يؤديه شعراء الاغريق ، وكهنة الكنيسة المسيحية .

ومع القرن الثامن عشر والتغيرات الخطيرة التى بدأت تطرأ على الحياة الاجتماعية ، والنظم السياسية ، والاكتشافات العلمية الجديدة ، ظهرت افكار وفلسفات تبشر بالثورة على كل شىء ، ثورة على الأوضاع الاجتماعية ، وثورة على النظم السياسية وثورة على التقاليد الفنية نفسها .

وجاء **فولتير** بأفكاره الجديدة فى الاجتماع والسياسة والفن ايضا . وكان المسرح أرضا مهياة لهذه الأفكار الجديدة . فقد اخذ فولتير يدين القيم الفنية الكلاسيكية ، ويصفها بالزيف والغباء ، ويهاجمها باسم الحقيقة والمنطق والواقع . واخذ يهاجم بعنف قانون الوحدات الثلاث ، وبخاصة وحدة المكان . وهكذا تحرر المسرح من تقاليده القديمة ، واخذت موضوعات المسرحيات واحداثها واماكنها تتعدد ، وتتشابك ، ويختلف بعضها عن بعض . فلم يعد مقبولا لدى هذه النزعة الجديدة أن تجرى أحداث المسرحية كلها داخل موضوع واحد وفى ديكور واحد .

وكان الدافع الحقيقى لهذه الأفكار الجديدة هو الرغبة فى مشاكلة الحياة والواقع . وقد ترتب على هذا فيما يختص بالتكنيك المسرحى أن ظهرت نزعة احياء الصبغة المحلية ، أى العناية برسم المكان الذى تجرى فيه الأحداث رسما دقيقا ، نتيجة لاكتشاف ما للمكان من أثر فى تكوين العادات والطباع والشخصية على وجه العموم . ومن هنا بدأ المسرح يتجه نحو الواقعية ، فى رحلة طويلة مليئة بالمغامرة والمشقة ، وبالخطأ والصواب ، وبالانحراف والسداد .

نعم .. بدأ المسرح يتجه نحو الواقعية من اجل الحصول على الحقائق النفسية والاجتماعية . لقد كان المسرح الكلاسيكى ، كالمسرح اليونانى القديم ، يقدم انماطا انسانية عامة طبقا لفلسفته الخاصة عن الوجود والكون ، كان يبحث عن الحقائق الكلية من خلال الصراعات العليا التى يخوضها الانسان ضد الآلهة ، أو ضد القوى الميتافيزيقية ، او ضد مركباته النفسية التى لا سبيل الى الفكاك منها كأنها جزء من القوى الغيبية ، جزء من القدر ذاته ، وهكذا كان المسرح القديم ، مسرحا فكريا مجردا فى نبالته وعمقه المأسوى ، مهما حفل بالصراع المادى الدموى ، الذى قد تظنه العين الساذجة والتفكير السطحى ، صراعا خارجيا وحركة مادية فى المكان والزمان . أما العين الفاحصة والفكر الحصيف ، فيعرف أنه حتى فى مسرح شكسبير ، فان هذا الصراع الدموى مظهر خارجى فقط لصراع داخلى عميق ، بين افكار وافكار ، بين أقدار واقدار ، بين النفس الانسانية والنفس الانسانية عندما تتسلط عليها غرائزها ، وارادتها الخاصة ، حتى لترتفع هذه الغرائز

والارادات الى مرتبة القدر نفسه ، نعم ان شخوص شكسبير نفسه رموز انسانية عامة ومجردة . وهذا بالضبط هو ما يميزه عن المسرح الرومانتيكى رغم الشبه الخارجي فى تعدد الأحداث والموضوعات وهو ما يقربه من المسرح الكلاسيكى ، بالرغم من هذا التعدد .

ومنذ القرن الثامن عشر بدأ الانسان يكتشف العالم الدنيوى المحيط به ، يريد ان يعرفه ، ويعرف سر المادة نفسها ، واخذ يحتك بغيره من الناس فى شتى اقطار الارض ، ويرى اوجه الخلاف والشبه بينه وبينهم ، ويبدأ صراعا من نوع جديد ، ضد قوى الطبيعة . من اجل السيطرة عليها وتفسيرها . لقد بدأ الانسان يرفع الأقنعة عن وجه الطبيعة . قناعا وراء الآخر ، ويفسر كل شيء ، ويقتحم بعقله كل شيء . لم تعد الطبيعة قضاء لا مفر منه ، ولم تعد النزعات الانسانية . والمركبات النفسية قدرا متسلطا ، بل صارت الطبيعة كتابا مفتوحا ، يقرأ الانسان سطوره ، ويفسر رموزه يوما بعد يوم ، وبدأت النفس الانسانية تكتشف مدى علاقتها بالعالم الخارجى ، وتأثرهابه ، ومن هنا ظهرت الميلودراما .

والميلودراما هى فى الحقيقة تعبير عن الحركة الدائبة ، ومظاهر الحياة فى جزئياتها المتلاحقة ، وعن الصراع الجنونى الخارجى بين الأشخاص ، والحدث المفاجيء ، والايقاع المذهل ، الذى يتغير بصورة لا يمكن توقعها . كانت الميلودراما ، فى عصر ازدهارها الأول ، تعبيرا عن روح العصر الجديد . وكان اكتشاف اثر المكان على الشخصية الانسانية شيئا اساسيا فى مسرح هذا القرن . وقد نجم عن ذلك ، الاحتفال بالديكور والعناية الفائقة به .

ان كل جديد ، يحمل فى بدايته تبريره ومعقوليته ، ويتسم بالاتزان ، لانه وليد الحاجة الحقيقية التى جاء ليلبيها ، كذلك ظلت العناية بالديكور فى هذا المسرح فى نطاق المعقول ، وكان فولتير يشفق من الحصول على نجاح سهل عن طريق بهر الجماهير بالديكور الى حد التضحية بالنص الادبى ، ويقول :



(يجب ان تكون المتعة فيما يقال ، لا فيما يرى ، اى فى ديكور لا قيمة له) . ولكن هذا الاتزان العاقل ، لن يستمر طويلا . فمنذ تلك اللحظة ظهر رجل جديد .. رجل ذو سلطان واسع ، وقدرة فنية هائلة احيانا ومتواضعة احيانا اخرى ، هذا الرجل هو المخرج .



لقد بدأ **عصر المخرج** ، فانه هو الذى يرسم لكل مسرحية جوها الخاص ، بعد ان صار المكان — أى الجو — شيئا ضروريا ولازما فى المسرح . ومن هذه الضرورة نفسها ، نجمت انحرافات شتى فى المسرح منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم .

فبعد الميلودراما ولدت الرومانسية التى كانت فى بدايتها تعبيرا عن تطلعات الطبقة الوسطى التى تزايدت قوتها مع الثورة الصناعية الكبرى فى القرن التاسع عشر ، وكانت تلك الطبقة الجديدة تحلم بالثورة السياسية لتمسك بزمام السلطة ، وتنتزع القيادة من طبقة الأشراف والاقطاعيين . واخذ مفكرو هذه الطبقة يلهبون خيال الجماهير بأحلام العدالة والحرية والمساواة والاخاء الانسانى . ولما لم يكن لهذه الأحلام وعاء علمى يشكلها فقد ظلت مجرد احلام تتسم بالعاطفية الجامحة ، والانفعالية المتأججة ، وبالنزوع الى الخيال ، وبالحساسية المرهفة ، وكان لهذا المحتوى

اثر مباشر على التصور المسرحى فتميزت المناظر بكل ما كان يتميز به اسلوب الرومانسية من نزوع الى الخيال ، ورغبة فى الاثارة العاطفية عن طريق الفخامة والابهة واللعب بالالوان ، والاشكال الباهرة والمحسنات الزخرفية المعقدة .

وكما كانت الرومانسية – كفلسفة – تعبر عن النزعة الفردية ، وتعلى من قيمة الفرد ، وتبشر بحريته المطلقة ، فقد تأثر المنهج المسرحى نفسه بهذه الفلسفة ، وانفتح المجال أمام المهارات الفردية والبراعة الخاصة . وهكذا ولد الممثل الاول كبطل مطلق للمسرحية ، يكاد ينفرد وحده بعبء التمثيل كله ، وبرزت اهمية المخرج ووظيفته ، حيث بدأ المخرجون يفتنون فى رسم المناظر ، واختيار الألوان الباهرة ، والملابس الفاخرة ، واللعب بالاضاءة ، ليجذبوا انظار الجماهير ، ويلهبوا خيالهم . وساعدهم فى ذلك اكتشاف غاز الاستصباح الذى مكنهم من التحكم نسبيا فى مصادر الضوء .

وبهذا كله تأكدت وظيفة الممثل الأول والمخرج ، كمحورين اساسيين يدور حولهما العرض المسرحى كله . ومن هنا ضاعت البساطة الكلاسيكية القديمة والشاعريةوالجلال الداخلى ، التى كانت تتسم بها التراجيديا الاغريقية ، وتركت مكانها لألوان من العروض الصاخبة التى تحاول أن تبهر الجماهير ، وتهز حواسها ، وتستثير عواطفها بالأحداث اللاهبة المعقدة ، والصراعات المتشابكة المركبة ، والمناظر والأضواء والملابس والحركة ، والضجيج الحسى والعاطفى .

وهكذا اتسعت وظيفة المخرج ، فصار يقع على عاتقه ان يضبط هذا الفيض الجياش من الانفعالات والايقاعات المختلفة ، لا تبعا لاحساس دينى عام ، وتقاليد فنية عميقة ، كما كان الشأن فى المسرح الاغريقى ، ولا طبقا لفكر متعقل ومنطقى كما كان الشأن فى المسرح الكلاسيكى ، ولكن طبقا لشخصيته وثقافته وحساسيته الخاصة ، وهذه الحرية الفردية تقوده عادة – وبخاصة فى مجال الفن – الى الرغبة فى تأكيد الذات ، ومن هنا ظهر الميل التدريجى لدى المخرج الى اظهار مهاراته الى جانب المؤلف والممثل الأول حتى يصير ندا لهما . انه لم يعد مجرد منظم ، مجرد خادم للنص ، بل صار يحاول ان يكون خالقا أيضا ، ومن أجل الوصول الى هذه الغاية يتخبط المخرجون كثيرا بين المبالغة والافتعال والأثرة وبين البساطة والاتزان والايثار .

ويمضى الزمن قليلا ، ويتضح أن الطبقة الوسطى قد استولت على الثورات لصالحها ، وتركت جماهير الشعب ترزح تحت وطأة الجوع والحرمان وظروف العمل المرهقة غير الانسانية ، وهكذا تنقشع أحلام الرومانسية القديمة ، وتسقط ثوريتها وتنهار آمالها ، وتتحول الى الوان من الحزن والكآبة واليأس . وتظهر **المدرسة الطبيعية** ، تعبر عن هذا الوجه القاتم ، تعبر عن البؤس والظلام ، تعبر عن الفساد والعفونة ، وسقوط القيم ، وانهيار المجتمع ، تعبر عن انحلال العلاقات الاجتماعية والأخلاقية بلا أدنى مواربة . ولكن الطبيعية لم تكن تملك فلسفة موضوعية واعية لتفسير هذه الظواهر الجديدة ، ومن هنا اقتصر تعبيرها على المظهر السطحى للحياة الاجتماعية الكئيبة السوداء التى يرزح تحتها الشعب . وعلى نفس المستوى كان الاخراج المسرحى . بدأ المخرجون يحاولون تقديم صورة طبيعية للبيئة الاجتماعية ، ولكنها كانت صورة من الخارج ، صورة تكاد تكون فوتوغرافية . وقد ساند هذا الاتجاه ظهور التصوير الفوتوغرافى الذى بهر الناس عندئذ ، وبدأ الرسامون يقلدون الصورة الفوتوغرافية ، بل ويحاولون التفوق عليها فى رسم الواقع الحسى ، بكل دقة ومن غير ادنى اضافة .

ان الطبيعية فى الأدب لم تقدم تفسيرا للعلاقات والظواهر الاجتماعية ، ولم تعط الطبيعية فى المسرح تفسيرا للصور والأشكال الواقعية . كانت الطبيعية هنا وهناك تسجل ما تراه فحسب . وظهر فى هذه الفترة بعض كبار الرسامين الذين برعوا فى تقديم مناظر رائعة تعطى صورة طبق الأصل للواقع نفسه ، ولكن هذه البراعة كانت ضد الفن ، لأنها قادتهم الى محاولة اظهار القدرة على نسخ الواقع نسخا حرفيا . بحيث صارت رسومهم على مر الزمن خالية من كل مفاجأة ، وبدأ النظارة يتعودون على حيلهم وطرائقهم فى خداع البصر ، حتى انتهت الطبيعية الى الافلاس لأنها كانت خالية من كل قيمة ايحائية .

ومن الطبيعية انبثقت **مدرسة انطوان الواقعية** فى فرنسا . لقد وجد انطوان ان كل ما استخدمته الطبيعية فى فنون الرسم المسرحى للوصول الى تصوير الواقع اصبح لا يؤثر فى الجماهير ، فأعلن انطوان افلاس الرسم على القماش وحاول بواسطة عناصر حقيقية أن يقدم الواقع مجسما كما هو فى الحياة . مثال ذلك انه عندما اراد ان يخرج منظر دكان جزار ، علق قطعا من اللحم الحقيقى يتساقط منها الدم فعلا ، كما كان يصنع نافورات حقيقية على المسرح ، يندفع منها ماء حقيقى ، وكان يستعمل الخشب والزجاج فى صنع النوافذ والأبواب .

لم تكن محاولات انطوان اذن الا امتدادا صارخا لمحاولات الطبيعية . ولم يكن مقدرا لهذا الاتجاه

العارى من كل قيمة فنية أن يعيش طويلا . ان مهمة الفن هى ان يفسر الواقع ، لا أن يكتفى بتصويره تصويرا فوتوغرافيا . ومن اجل تحقيق هذه الغاية يستخدم الفن اساليب خاصة ، وقيما جمالية خالصة . ولكن الأدب الطبيعى لم يدرك هذه الحقيقة الفنية الشكلية ، لأنه لم يدرك الحقيقة الموضوعية نفسها . واثار الأدب الطبيعى موجة من الواقعية المنحرفةالزائفة على المسرح . واقعيةماتزال آثارها تبدو حينا بعد حين فى بعض الأعمال المسرحية عندنا . والذين يسقطون فى هذا الاتجاه الخاطىء لا يستطيعون التفرقة بين الواقعية الطبيعية والواقعية الفنية .

ان **الواقعية الفنية** تحمل فى طياتها تفسيرا موضوعيا للواقع ، انها تبحث عن الحقيقة من وراء الأشكال الظاهرة ، انها لا تكتفى بمجرد التصوير ، ولكنها تفسر وتعلق وتوحى ، وتؤكد القيم الاجتماعية ، وتستخلص القيم الأخلاقية ، وتعبر عن الحياة فى حركتها . ومن اجل هذا لا تقف الواقعية الفنية ، أو **الواقعية الجديدة** ، عند نسخ الواقع الخارجى نسخا فوتوغرافيا ، كالواقعية الطبيعية القديمة ، ولكنها تضفى على هذا الواقع معنى ، وتستخرج منه أثرا ، وتولد من خلاله رأيا ، وتستخلص من حركته تفسيرا وتقييما . ومن اجل هذا لم تكن الواقعية الجديدة منافية للروح الشاعرية ، ولا للقوة الايحائية ، ولا للتجريد المبسط ، من أجل الكشف عن الحقائق الداخلية العميقة ، التى تكمن خلف الظواهر المادية المحسوسة ولهذا تسمى الواقعية الجديدة احيانا ، **بالواقعية الشعرية** ، لأن الواقعية الجديدة عادت تتلمس روح الشعر فى المسرح القديم ، وجلال المأساة فى عمقها ونبالتها الأصيلة ، ولم تعد الواقعية مرادفا للسوقية والسطحية ، والنقل الغبى عن الواقع الظاهرى المحسوس . ولكنها صارت منهجا فى التفكير لا فى مجرد التصوير ، وأسلوبا فى التعبير لا فى مجرد النقل الحرفى ، وطريقة فى التفسير لا فى مجرد النسخ الفوتوغرافى . ان الواقع نفسه ملىء بالشعر ، وباللحظات العميقة المفعمة ، التى يجب أن نلتقطها فى وعى وفطنة .

ومن خلال الصراع الاجتماعى المروع ، منذ بداية القرن العشرين ، وما استتبعه من ثورات وحروب طاحنة ، ومن خلال التغيرات الدائبة المذهلة فى العلاقات الاجتماعية ، وأشكالها ، وفى النظم السياسية والاقتصادية ، اندلعت مذاهب جديدة عديدة ، تعبر عن هذا الجيشان الانسانى ، عن هذا الاحتدام الرائع ، لقد ولدت التأثيرية .. ثم الرمزية ، والسريالية ، والتجريدية وغيرها من مذاهب الفن الحديث .

والمدرسة التأثيرية هى محاولة التعبير عن انطباع الفنان الأول أمام موضوعه ، هى مدرسة اللمسات السريعة ، والألوان المختلفة الجزئية المرشحة ، الوان الطيف التى تعطى تأثيرا خاصا يعنيه الفنان فى لحظة خاصة . ومن اجل ذلك استطاعت هذه المدرسة ان ترسم الموضوعات وهى فى حالة حركة ، فى لحظات قصيرة خاطفة ، كغروب الشمس أو شروقها ، أو حصان يجرى ، أنها محاولة للامساك بلحظات هاربة ، سريعة متلاحقة ، لاهثة ، تكاد تتداخل جزيئاتها كما تتداخل جزيئات الأشياء التى نراها من خلال نافذة القطار ، انها محاولة للقبض على هذه اللحظات الضوئية واللونية ، وتقديم تأثير كلى منها .

ولقد اثرت هذه المدرسة على المسرح من حيث المناظر والديكور ، ومن حيث الأداء التمثيلى نفسه ، فاننا نلجأ احيانا الى محاولة خلق جو من التأثير العام السريع عن طريق تجميع جزيئات حركية وصوتية سريعة متلاحقة ، لا يمكن أن توجد فى الواقع مجتمعة على هذا النسق ، ونحن نفعل هذا من أجل الوصول الى خلق تأثير معين فى لحظة معينة . وهذا بالضبط ما حدث مثلا فى المشهد الأول من مسرحية **((اللص والكلاب))** ، حيث اردنا أن نخلق جوا من التوتر والقلق والشوق والحزن والثورة والرغبة فى التحرر من قضبان السجن الذى كان يقبع بداخله سعيد مهران وأحد زملاءه من السجناء . ودخل أحد الجنود يعلن نبأ قرب الافراج عن سعيد مهران لانتهاء مدة عقوبته ، فى هذه اللحظة المركزة الخاطفة اردنا ان ننقل الى الجماهير كل التأثيرات التى أشرنا اليها ، فلجأنا الى الأسلوب التأثيرى فى الأداء ، الحركة السريعة ، والنبرات المتتابعة ، التى تحمل كل هذه التأثيرات ، التى انتزعناها واستوحيناها من سياق المسرحية كما سيراه الجمهور فى الفصول والمشاهد التالية ، وأردنا أن نجعل من المشهد الأول افتتاحية لهذه الفصول والمشاهد ، يحمل كل ما تحتويه من تأثيرات ومشاعر ، فى صورة مركزة جدا وسريعة جدا ، بحيث توقظ انتباه المتفرج ، وتشد أعصابه، وتولد عنده قدرا خاصا من التوتر . وكان هذا المشهد بطبيعته يحمل فى داخله طاقة ايحائية ، وقوة تأثيرية ، ولمحة شاعرية ، هى التى دفعتنا الى التفكير فى انتهاج هذا الأسلوب ، أى أننا لم نتعسف فى اتباع هذا الأسلوب ، ولم نفرضه فرضا من الخارج ، وانما استولدناه من داخل العمل الأدبى نفسه .

أما السيريالية فانها تعبر عما أصاب العلاقات الانسانية من تفكك وتشويه ، وبخاصة بعد أن كابد العالم مأساة الحروب المتوالية ، أن الأشكال التى تبدو لنا فى الظاهر واضحة ومنسجمة ومعقولة ، تحمل فى الحقيقة ، داخلها قدرا لا نهاية له من الغرابة والسخفوالتناقض واللامعقولية والانهيار .

والحقيقة لا تبدو في ظاهر الأشياء ، ولكنها تكمن في باطنها السحيق الذي يجب أن نصل اليه بعد ان نحطم ذلك الظاهر الزائف . من أجل هذا يعيد السيرياليون تشكيل العالم وفقا لقيم جمالية جديدة .

والرمزية تعبير عن احلام العقل الباطن الفردي والجماعي . العقل الباطن المليء بالأسرار والاشارات والرموز التي لا ترجع فقط الى طفولتنا ، بل الى طفولة الجنس البشري نفسه منذ كان يهيم على وجهه في الغابات ، ويلوذ بالكهوف . العقل الباطن الذي اكتشفه فرويد ، واكتشف في داخله عالما ثانيا ، سحيقا ، خفيا ، موغلا في القدم ، هو ارحب واعمق واكثر تعقيدا واعظم تأثيرا في سلوكنا من العقل الظاهر .

أما التجريدية فانها تنحو الى تعرية الموضوعات من تفاصيل اشكالها الخارجية ، من أجل الوصول الى عناصرها الأولية البسيطة . الى حقيقتها ، الى بساطتها الجوهرية ، بعيدا عن كل تعقيد التفاصيل الخارجية الجوفاء . فتحول الأشياء الى كتل لا تحمل سوى خطوطها الرئيسية ، والهدف من ذلك هو التركيز على التعبير والمعنى الذي يقصده الفنان ، بعيدا عن ضوضاء التفاصيل وتشويشها الذي لا معنى له .

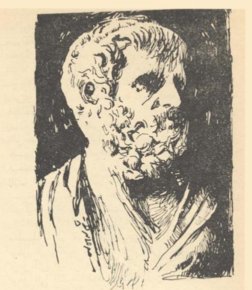
ولا اقصد بهذه العجالة عن مذاهب الفن الحديث سوى أن ألفت النظر الى خاصية عامة واتجاه مشترك بينها جميعا ، ذلك هو العمق الى ما راء الواقع الطبيعي من أجل الكشف عن حقائق موضوعية أو قيم جمالية خاصة . وهكذا تتسم الأعمال الفنية المعاصرة بأحد هذين الاتجاهين ، الاتجاه الموضوعي ، أو الاتجاه الشكلي الجمالي ، ولكنها تشترك جميعا في البعد عن تقليد الواقع تقليدا حرفيا .

ولقد كان لهذه الأساليب الجديدة في التعبير اقوى الأثر في فن الاخراج المسرحي ، حيث بدأ الرسامون العالميون يقتحمون ميدان الدراما ، واصبحت عملية الاخراج المسرحي ، هي جماع الفنون الادبية والتشكيلية والتعبيرية ، ولم يعد المسرح في هذا القرن منفصلا عن أي فن من هذه الفنون الانسانية . لقد صار المسرح لاصقا بالأدب ، والرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والباليه ، بل ولاصقا أيضا بالمعارف الانسانية الجديدة ، كعلم النفس والاجتماع .

وهكذا تتصل الفنون والمعارف الانسانية اتصالا وثيقا بعملية الاخراج ، بحيث اصبحت هذه العملية في الحقيقة تجميعا لعناصر شتى من هذه الفنون والمعارف المختلفة لوضعها في خدمة العرض المسرحي نفسه . ان المدارس الأدبية والفنية الجديدة ، والتقدم التكنيكي أتاحت للاخراج فرصا عديدة ، واحتمالات ضخمة ، وانجازات مذهلة ، وانتصارات عظيمة ، بحيث صارت عملية الاخراج المسرحي غاية في التعقيد الفكري والعملي ، ولم يعد المخرج مجرد منظم للعرض ، او مجرد صانع للجو المادي الذي تجرى فيه الأحداث ، بل صار الاخراج وعاء تصب فيه وتنتهي اليه كل المعارف الانسانية ، وهل ننسى ان نذكر ضمن هذه المعارف ، التاريخ السياسي ، والاقتصادي ، وتاريخ الملابس ، والعادات ، والتقاليد وعلى الجملة كل ما يتصل بحياة الانسان على هذه الأرض ، لأن حياة الانسان في اطواره المختلفة هي موضوع الفن المسرحي . يجب أن يعرف المخرج بعض الشيء عن كل شيء ، وكل شيء عن المسرح ، حتى يستطيع - بمعاونة الخبراء والاخصائيين - استخدام هذه المعارف في تناسق وانسجام وعمق وبصيرة واعية . لقد اصبحت عملية الاخراج تتطلب قدرا عظيما من الثقافة والذوق **والموهبة والعلم** ، ومن المعرفة التكنيكية والخبرة المسرحية ، كما أصبح المخرج يملك وسائل فنية وسيكولوجية ومادية عديدة ومعقدة لتحقيق غاياته الفنية .

أن أول غاية يجب أن يدركها المخرج هي أن يخلق **وحدة العرض المسرحي** ، بحيث يصبح كلا متماسكا . فعملية الاخراج نوع من التركيب ، حيث تتزاوج في انسجام ، وفي ايقاع محدد يتنوع داخل العمل نفسه ، كل عناصر العرض المسرحي ، النص وموسيقاه الداخلية ، اداء الممثل وحركته ، المنظر المرسوم والمنظر المجسم ، والاضاءة . وموسيقى الكلمات التي يلقيها الممثل ، وايقاع الجمل التي يرددها ، ترتبط تماما بايقاع الحركة المسرحية ، وبأسلوب الأداء التمثيلي عموما ، وهذا هو ما يمكن أن نسميه « الباليه المنطوق » ، وفي هذا الصدد تحكمنا دائما ، وتقود خطواتنا سيكولوجية عميقة تكمن داخل النص نفسه . ولكن هذا الايقاع الصوتي لا يكفي لخلق الوحدة المنشودة ، بل يجب أن يرتبط بايقاعات عديدة اخرى وينسجم معها ، كالايقاع الضوئي ، أي درجة الضوء وحركته والوانه ، وتغيرها من لحظة الى اخرى ، في اتساق وانسجام ، والايقاع التشكيلي للعناصر المادية التي تعرض على خشبة المسرح ، وهذا ما يمكن ان نسميه بالتكوين ، ثم البحث عن شكل للديكور والملابس يتلاءم مع هذه العناصر جميعا .

وهكذا نرى أن الاخراج فن تركيبي ، حيث تجتمع عناصر عديدة لها أهميتها ، وتأخذ حيزها ومقاييسها الخاصة ، حسب درجة تأثيرها ، ومدى اهميتها ، في بعث الحياة التي تكمن داخل النص المكتوب . واذا عجز المخرج عن اكتشاف الايقاع الداخلي للعمل الأدبي ، وعن الامساك به وترجمته ، فان العرض المسرحي لن يحدث الا تأثيرا



سوفوكليس

مفككا غير منتظم ، ولن يترك سوى ذكرى مشوشة غير سارة . ولكل عمل أدبى ايقاعه الخاص ، الذى نستنبطه من داخله ليحكمنا .. فموليير مثلا ايقاعه متصل ، لا يهدأ أبدا ، وعن طريق الايقاع يسيطر موليير علينا ، فاذا مثلنا موليير دون اعتبار لايقاعه فاننا نخونه ونقدم للجمهور عملا غير شرعى .

واذن فمن واجب المخرج أن يكتشف الايقاع ، ويقدمه على المسرح ، وهذا الايقاع يختلف من مشهد لمشهد ، لأن لكل مشهد مقوماته وحياته الخاصة ، وفى هذا يقول **جاك كوبر** :

« ان النص الدرامى الجيد ، النص الذى كتب ليمثل ، يحتوى على زمن وحركة وايقاع . ومن الأهمية بمكان أن تحدد لكل مسرحية شكلها المكانى ومساحتها اللازمة . واسلوب العرض ، يتولد من اسلوب العمل الأدبى ، والبناء المادى على المسرح ، يخدم ويبرز ، ويؤثر فى البناء الفكرى للدراما » .

ان المخرج يخلق الألوان ، والضوء ، والحركة ، والنغم الصوتى ، ليخلق عالما جديدا من الجمال المعبر . والاخراج هو تزاوج بين الممثل ، والجو ، والأداء ، والكلمة والأبعاد الهندسية ، واللون ، والاضاءة ، والموسيقى ، وفى هذا المعنى يقول **جوردون كريج** :

« ان المجموعة المسرحية تتكون من صلة ذكية بين الحركة التى هى روح أداء الممثل ، والكلمات التى هى جسد المسرحية ، والخطوط والألوان التى تشكل الوجود الحقيقى للديكور ، والايقاع الذى يعتبر جوهر الرقص » . والتوازن الذكى بين عناصر العرض المادية والمعنوية هو المهمة الأولى والأساسية التى تقع على عاتق المخرج .

وهنا يجب أن نتوقف قليلا لنحذر من هذا التيار الذى يوشك ان يسقط فيه بعض مخرجينا . فاننا نلاحظ ان بعضهم يحتفل احتفالا مبالغا فيه ، بالعناصر المادية للعرض المسرحى ، كالديكور والاضاءة ، مدفوعا برغبة انانية فى عرض قدراته الخاصة — وهذا لأن عناصر العرض المسرحى المعنوية التى تتعلق بتفسير النص ، وخلق الايقاع الصوتى ، والحركة ، والأداء التمثيلى ، تتصل كلها بالممثلين ، ومن هنا يرى مثل هؤلاء المخرجين ان هذه العناصر سوف تنسب الى غيرهم ، وان براعتهم الخاصة ومهاراتهم وقدراتهم المادية وحدها التى تتعلق بالديكور والاضاءة سوف لا تنسب الا اليهم وحدهم . وهى انانية مريضة تدمر العمل الفنى ، وتفتت وحدته ، وتقيم هوة سحيقة بين عناصره المختلفة ، فتسوده الفوضى ، ويختل توازنه المنشود . كما أن بعض المخرجين يحاولون ان يضمنوا هذه العناصر المادية قيما جمالية وشكلية خاصة ، لا تمت الى المسرحية بأدنى صلة ، ولا يحتملها النص الأدبى نفسه ، لأنها ليست متولدة منه ، فيظل الجمهور يبحث فى حيرة عن المعنى الكامن وراء اشارات الديكور ورموزه واشكاله ، محاولا أن يربط هذا كله بما تحمل المسرحية من معنى ، فلا يجد اى علاقة بينها ، وهنا يحدث أحد أمرين ، اما أن يرفض الجمهور مثل هذا الديكور ، وتقع الكارثة التى تزعزع العمل كله وهى انفصال الجمهور عن العرض المسرحى ، واما أن يحاول البعض أن يتعسفوا له تفسيرا بصورة مفتعلة وزائفة ، ويحملوا النص مالا يحتمل ، فيضيعوا فى متاهة مغلقة لا نهاية لها .

ان امثال هؤلاء المخرجين الذين يتخذون النص ذريعة للألاعيب المسرحية ، كألاعيب الديكور والاضاءة ، والحركات الآلية المعقدة ، انما يهدرون شرطا من شروط المسرح الأساسية ، وهو التوازن المحكم ، والايقاع المنسجم بين عناصر العرض المسرحى ، الأدبية ، والمرئية ، والموسيقية .

ونحب ان نؤكد حقيقة اخرى تتصل بالاخراج ، وهى أن اسلوب العمل الأدبى نفسه هو الذى يحدد اسلوب العرض المسرحى . فليس من المقبول أن يتناول مخرج نصا واقعيا صرفا ، بأسلوب تجريدى أو رمزى صرف . نعم ، ان اى عمل واقعى قد لا يخلو من لحظات خاصة تحتمل التجريد والرمز من أجل الوصول الى درجة خاصة من الشاعرية ، ومن أجل اثارة نوع خاص من الايحاء ، وقد سبق

ان اشرنا الى هذه الحقيقة . ولكن ، اذا كان العمل الأدبى يحمل سر جماله فى واقعيته ، واذا كانت هذه الواقعية من الاخلاص والصدق بحيث تضعنا فى قلب حياتنا اليومية ، ومشاكلنا العادية ، وترسم صورة واضحة ودقيقة لملامحنا ، اى انه اذا كانت الواقعية فى العمل الأدبى شيئا مقصودا ، ومميزا ، فان الاخراج عندئذ ، يجب ان يلتزم الأسلوب الواقعى . ولست اعنى بالطبع الواقعية بمعناها القديم ، ولكنى اعنى الواقعية الفنية الجديدة بكل ما يمكن أن تتضمن من شاعرية وحساسية وقدرة على الايحاء . اما ان اغرق العمل الواقعى ، ذا الدلالة الواضحة ، فى فيض من الرموز والأشكال السيريالية ، او أن اجرده تجريدا تاما من كل ملامحه ، فانى بذلك لا افسر هذا العمل ، بل اضلل عنه ، واشوش عليه . يجب علينا أن نستولد من العمل الأدبى اسلوبه المسرحى ، وأن نجلوه للجماهير متألقا ، شاهقا ، يتنفس الهواء ، لا أن نغرقه ، ونطمس معالمه ، ونطفىء ملامحه ، بأكوام طفيلية من الاعيبنا التكنيكية ، وأدواتنا المادية .

ونريد ان نؤكد أيضا أنه حتى فى الأعمال التى تحتمل الرمز ، يجب أن يكون استخدامنا للرموز ، من أجل خدمة النص نفسه ، والجو الذى يشيع فيه . وهذا يستلزم قدرا عظيما من الوعى والحساسية والاتزان والفهم . فلعلنا نعرف أن العمل الأدبى الرمزى الجيد ، لاتكون رموزه قاطعة ، حاسمة الدلالة محددة ، ولكن يشيع الرمز فى جزيئاته بشكل خفى ، يومىء ، ويشير من بعيد ، ويفتح آفاقا من الخيال ، والمشاعر الغامضة ، والايحاءات الشاعرية . انه يقطر فى داخل نفوسنا موسيقى ، ويتسلل الى اعماقنا ايقاعا . فاذا وجدنا فى عمل ما ، أن شخوصه ترمز بشكل قاطع محدد ، لمعان قاطعة محددة ، كان العمل بالغ الرداءة . ومثل هذا ان ترمز شخصية للشر ، وشخصية للخير ، وشخصية للغريزة ، وشخصية للقلب ، وشخصية للعقل ، وهكذا ، بحيث نستطيع ان نرد كل كلماتها الى اصولها ، وتكشف فورا عن مدلولها بمجرد أن نكتشف سر الرمز ، ان الرمز على هذا النحو عمل ساذج ، وهو ليس رمزا حقيقيا ، بل نوع من الاحاجى والالغاز المغلقة ، اذا عثر المرء على مفتاحها دخل وفك كل عقدها ، أما الرمز الجيد ، فنجده فى الكلمة ، والتركيب ، والايقاع ، والعلاقات الجمالية ، وفى نوع من تداعى الألفاظ وترابطها او تنافرها ، وفى الموسيقى الداخلية ، وفى اشارات وايماءات بعيدة موحية ، بحيث يثير كل هذا نوعا خاصا من المشاعر والأفكار ، ويرسم جوا خاصا من الاحاسيس المبهمة العميقة .

وهذا ينطبق بالضبط على عملية الاخراج المسرحى ، فاذا حاول مخرج أن يضع على مسرحه أشياء معينة ، منفصلا بعضها عن بعض ، ولا علاقة لها بالديكور الأساسى ، بحيث يشكل كل منها عالما مستقلا قائما بذاته ، ويرمز كل منها لمعنى خاص محدد ، لوقع هذا المخرج فى نفس السطحية التى اشرنا اليها ، ولما صنع أكثر من ان قدم لنا سلسلة من الالغاز والأحاجى . فالمخرج عند علاجه لنص رمزى يجب أن يستخدم ديكورا تحمل عناصره مجتمعة ، المعانى التى يرمز اليها النص ، وتوحى بها . فاذا كان النص مثلا يحمل فى داخله الشعور بالوحدة والكآبة واليأس ، ويرمز الى هذه المعانى نفسها بشخوص ومواقف وكلمات وعلاقات معينة ، فيجب على المخرج ، أن يلتقط هذه المعانى التى ترمز اليها الشخوص والمواقف والكلمات والعلاقات ، ثم يشيعها فى المسرحية جوا ، واحساسا ، عن طريق الديكور والملابس والاضاءة ، بألوانها وخطوطها وايقاعها . اما ان يضع داخل الديكور قطعا وعناصر منفصلة ، ثم يقول هذه ترمز الى الوحدة وهذه ترمز الى الكآبة ، وهذه ترمز الى الحزن ، وهذه ترمز الى اليأس ، وهذه ترمز الى الخير ، وهذه ترمز الى الشر ، فانه عندئذ يكون قد جرنا الى سلسلة من الألغاز ، أو اختبار من اختبارات الذكاء ، وتركنا حيارى نقضى الوقت كله فى محاولة يائسة — وغالبا ما تكون فاشلة — لحل هذه الألغاز .

وهكذا نرى مقدار ما يتطلبه استخدام الأساليب والمذاهب الجديدة للتعبير المسرحى من فطنة وذكاء . ولعلنا نلاحظ أن بعض المخرجين قد اولعوا اخيرا بهذه الأساليب التى بدأت أوروبا تفيق من تأثيرها وتعود الى نوع من الاتزان القديم الذى هو جوهر الفن المسرحى . وفى هذا يقول **جاستون باتى :**



« لابد من التوازن بين جميع العناصر . لقد كان لشكل القناع عند اليونان نفس الأهمية التى لشكل البيت من الشعر ، والحركة الراقصة لها نفس اهمية ايقاع الجملة . لقد كانوا يتصورون مسرحياتهم من خلال التوازن بين العناصر الأدبية والموسيقية والمرئية ، ويعترفون لكل من هذه العناصر بنفس الأهمية ، وكان من الطبيعى أن يعنوا نفس العناية بتحقيق هذا التوازن » .

هذا رأى جاستون باتى ، الذى يعتبر من اشد المخرجين مغالاة فى استخدام العناصر المادية للعرض المسرحى ، وبخاصة الاضاءة ، انه شيطان الاضاءة بحق ، ومع ذلك فهو لا يجرؤ ان يعطى

للاطار المادى اهمية اعظم مما يستحق . ان كل ما يريده هو التوازن الذكى العادل بين جميع العناصر، الى حد انه يذكر ان هذا التوازن كان جوهر المسرح الاغريقى نفسه ، وهو الذى تكاد الآراء تجمع على ان جوهره كان الشعر .

على اية حال ، ان تحقيق هذا التوازن يجب ان يكون غاية ما يحلم به المخرج الواعى — ولكن بعض المخرجين يبالغون فى استخدام الأساليب الجديدة فى الفن . لقد بهرتهم هذه الأساليب الى حـــد افقدهم القدرة على السيطرة والتحكم فيها . لقد امتلكتهم هذه الأساليب وابتلعت ملكاتهم — ومثال ذلك ان مخرجا ما ، لا يكتفى بمجرد الغــاء بعض عنــاصر الديكور اللازمة للمسرحية ، والتى يشير اليها النص صراحة ، بل يستبدل بها اشياء أخرى يزعم انه يرى فيها آلاف المعــانى ، فى حين ان المتفرج لا يرى فيها شيئا . كأن يلغى هذا المخرج تماما الشجرة التى يتحدث عنهــا شكسبير مثلا ، ويضع بدلا منها شيئا عجيبا لا معنى له ، شيئا قد يكون زخرفيا جميلا ، ذا خطوط رائعة فى ذاته ، ولكن لا معنى له . ويظـــل شكسبير يتحدث عن الشجرة التى لا يرى المتفرج لها اثرا ولا ظـــلا على المسرح ، هل معنى هذا انه يجب ان نضع شجرة على المسرح ؟ نعم ، ولكن من الخطأ مع ذلك ان نحاول تقليد الشجرة الحقيقية تقليدا كاملا ، بل يجب أن نعطى شجرتنا هـــذه شكلا خاصا يرمز الى معنى خاص ، ويوحى بمشاعر خاصة ، ننتزعها من داخل النص نفسه ، وبهذا نكون قـــد صنعنا عملا فنيا حقيقيا ، وفى هــذا كتب **جوردون كريج** بمناسبة اخراج مسرحية **((مكبث))** .

« اننا نعرف المسرحية جيــدا . ففى اى منظر تجـــرى ؟ كيف تتراءى لمخيلتنا أولا ثم لحواسنا ثانيا ؟ أما من وجهة نظرى ، فانى ارى شـيـئين : صخرة عالية شديدة الانحــدار ، وسحابة رطبة تغلف قمتها . تلك الصخرة هى مسكن رجـــال اشداء محاربين ، وهــذه السحابة مكان ترتاده الأرواح الشريرة . وفى النهاية ستحطم السحابة الصخرة ، وتنتصر الأرواح على الانسان . كل هذا حسن ، ولكنك ستسألنى : كيف اقدم هــذا على المسرح . اذن فاقم هناك صخرة عالية ، ثم اصنع ضبابا يخفى قمتهــا . ولكن أى شــكل ستتخذه الصخرة ، واى لون ؟ واى خطوط تستطيع اعطاءنا الاحساس بالارتفاع ، وشدة الانحدار ، الاحساس بالهاوية ؟ اذهب لمشاهدة هذا على الطبيعة ، ولكن اكتف بمجرد القاء نظرة سريعة ، ولاحظ الخطوط الرئيسية ، واتجاهها ، واياك ان تعيــر التفاصيل اهتمــاما . ولا تخف من أن ترفع الصخرة كيفمــا تشاء ، وتذكر ان كل هــذا ليس الا مســألة نسب فنيــة فقط وليست له علاقــة بالواقع . ولكنك تسألنى ما هى الالوان التى يريدها شكسبير ؟اذن، فلا تسأل الطبيعة ، ولكن عليك بالمسرحية نفسها . وستجد فيها لونين ، الصخرة والانسان من جهة ، والسحاب والأرواح من جهة أخرى . ولن تجد فى المسرحية غير هذين اللونين ، فعليك بهمــا وانت تصمم الديكور والملابس » .

وهكذا تتضح الحدود الحقيقية التى تفصل بين الواقع والفن ، اننا فى الحقيقة نعيد صياغة الواقع فى ضــوء ما توحى به المسرحية نفسها ، ونصــوغ المسرحية نفسها ونحن نقف على ارض الواقع .

وليس معنى ذلك اننا نحذر المخرجين من اللجوء الى الرمز او التجريد او اى اسلوب آخر ، ولكننا ندعوهم الى استخدامها جميعا فى اقتصــاد ومن اجــل اهداف مسرحية واضحة ، لا من اجـــل اهداف جمالية او شكلية صرفة . كمــا نؤكد فى نفس الوقت أن الاتجاه نحو تقليد الواقع ، ونسخه نسخا فوتوغرافيا اتجاه فارغ ، عار من كل قيمــة فنية . فالعمل الفنى لا يكون له اقل تأثير الا اذا حرك خيالنا ، فى حين أن اظهار كل شىء ، وتحديد كل شىء ، بصــورته الواقعية الطبيعية ، هو منـــع للخيال من أن يتضح ، كما يقول «شوبنهور» ،ونحن لا نذهب الى المسرح لنرى الشىء الحقيقى يعبر عنه بالشىء الحقيقى ، ولكن لنرى الحقيقة ذاتها ، يعبر عنها بحقيقة فنية من صنع الفنان ومن خلق عبقريته، يجب الا ندمر كل خيال وايهام من أجل الحصــول على حقيقة سطحية . وفى هـــذا يقول الممثل **كوكلان** :

« ان المسرة فى المسرح ، هى نتيجة لما نحصــل عليه من ايهــام بحدث حقيقى ، ولكنه مصحوب بشعور من الأمان والاقتناع الداخلى بأن كل ما نراه ليس الا وهما » .

والمتفرج فى المسرح لا يمكن ان يخدع عما يراه مهمــا تكن براعته فى تقليد الواقع . لا يمكن أن يتصـــور المتفرج ان هـــذه القلعة الشــاهقة قلعــة حقيقية ، ولا يمكن ان يظن ان هـــذا البحـــر بحـــر حقيقى ، أو اننــــا نقتل اعداءنا او اصدقاءنا ، فالحقيقة الفنية اذن تنهض على نوع من الوهم ، على اتفاق متبادل بين الفنان وجمهوره، على قبول الخديعــة والكذب الفنى . والا فسوف تكــون كارثة كبـــرى لو عدنا الى فوضى المسرح الرومانى القديم وتفاهته ، عنــدما كانوا يحضرون عبـــدا ليمثل شخصية يقتضى سياق المسرحية ان تقتل ، ثم يقتلون العبـــد حقيقة على المسرح . انه شىء دموى ، يثير الغرائز المادية وليس الاحساس الفنى عند الانسان ، وهكذا شأن الواقعية الطبيعية عموما ، تتجه الى الغرائز والحواس ، لا الى الوعى والحساسية الفنية لدى الجماهير . وكل جهــد يبذل فى سبيل تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا هو جهد ضائع وعبث لا معنى له . يجب ان نفسر

الواقع ، نستخرج مضمونه الداخلى ، ونستبطن اعماقه الخفية ، ونعيد صياغته وتشكيله ، ونضع فيه مزيدا من الشعر . نعم ، يجب ان نعطى كل شىء معنى شاعريا ، ورمزيا ، وبهذا نجمع بين الحقيقة الواقعية ، والحقيقة الفنية . فلكى نعبر عن الحياة ، ولكى نؤثر تأثيرا عميقا ، لابد من ان نتجاوز مجرد نقل الواقع ونسخه ، ونجتهد لنعثر على الحقيقة الجوهرية ، على الروح خلف المادة . ولن نصل الى ذلك الا اذا اتجهنا الى خيال المتفرج وحساسيته ، لنجعل كل طاقاته العقلية وملكاته الذهنية ، تتعاون فى نشاط مع حواسه ، بدلا من ان نشل هذه الطاقات والملكات ، بالدقة الواقعية الجوفاء . وفى هذا يقول **جاك كوبو** :

« يجب أن تسود فى الديكور ، فكرة المنظر الفوتوغرافى ، وفكرة التأثير ، لا فكرة الوصف » .

بهذا ندرك مدى ما اصبحت تنطوى عليه عملية الاخراج من مشقة ، وخطورة ، وبخاصة اذا تصدى المخرج لعمل ادبى كبير ، وفى هذا يقول **كوبو** ايضا :

« كلما كان النص الدرامى غنيا بمحتواه الأدبى والشاعرى والسيكولوجى ، والاخلاقى ، وكلما كان العمل الدرامى عميقا ، وجماله خفيا ، وكلما كان هذا العمل ضخما عظيما كاملا ، متميزا فى الشكل ، اصيلا فى الاسلوب ، كانت المشاكل التى يثيرها من ناحية الاخراج عديدة وحساسة ، ويتطلب حلها ثقافة عامة ، وثقافة فنية معمقة من الناحيتين النظرية والعملية » .

وهكذا نرى ان الاخراج صار عملية غاية فى التعقيد ، وانه يستلزم قدرا كبيرا من الذكاء والوعى والثقافة ،والتضحية ايضا ، لأن المخرج الحقيقى ، يتوارى دائما خلف النص والممثل والاطار المادى والمعنوى الذى يصنعه بنفسه ، ولكنه يقدمه للجمهور كما لو كان شيئا قد انبثق امامهم تلقائيا ، من غير افتعال . والمخرج الحقيقى هو الذى يعطى المسرح حياة تبدو للنظارة كما لو كانت تحيا وتتحرك من تلقاء نفسها . انه اله حقيقى يبدو من خلال خلقه ، نعم ... اله خفى ... تدركه البصائر لا الأبصار .



اقرأ فى العدد القادم :
تتمة دراسة الأستاذ الدكتور جمال حمدان
عن جغرافية الاستعمار وعدم الانحياز

اركينو وفرفور



بحث عن الكوميديا ديللارتي • كتبه بأسلوبها •

رأفت الدويري

شخصيات الكوميديا

اركيكينو الدويرى
الدكتور يوسف ادريس
الدكتور حسين فوزى
الفريد فرج

(على المسرح ممثل شاب فى ملابسه العصرية الا انها خليط من ألوان متنافرة . ويمسك بيده قناعا بشعا ، هو قناع الشخصية المعروفة أرليكينو Arlecchino .. يواجه الجمهور) .

انا ارليكينو .. ارليكينو الدويرى .. ارليكينو القرن العشرين .. ماذا ؟ لا تصدقوننى !! (يشير الى ملابسه) الا ترون هذا الخليط اللونى ؟.. حقا انها ملابس عصرية .. ولكن الا تذكركم بزى جدى الأكبر ارليكينو .. الذى لابد وان تكون احدى صوره قد صادفتكم فى مرجع .. من المراجع التى يحلو لبعضكم الامساك بها تحت ابطه اينما ذهب (ساخرا) من لا يجد وقتا يضيعه فى الاطلاع على المرجع المتسلح به دائما كانه رقبة المثقف .. فليذهب الى مسرح الجيب ليرى احد جدودى يرقص ويسخر من سادته البرجوازيين .. وبعدها لن يعترض على احد ! ماذا ؟ أنا لست ارليكينو؟!

(يضع القناع على وجهه) والآن ؟!.. ما زلت ارليكينو شكلا ؟! (غاضبا) سأثبت لكم اننى من سلالة ارليكينو بالفعل ! سأقفز واغنى وارقص السومرسولت . (يحاول فيفشل.. فيقول فى خيبة أمل) ماذا الفعل؟ انها المدنية . الآلة .. والياقات المنشاة « التانهاوزر » .. انها تخنق الانسان الحديث .. خنقت الارليكينية فى داخلى .. (يهب واقفا) ومع ذلك فلن أفشل .. لم يمت ارليكينو بداخلى تماما .. ولم يمت بداخلكم انتم ايضا .. فليبحث كل منكم فى داخله وحتما سيجد روح ارليكينو .. وروح « فرفور » يوسف ادريس أيضا بالرغم من مستلزمات الاتزان والمهابة التى تفرضها الياقة المنشاة ! سأرتجل لكم مشهدا مثلما كان يفعل جدى الأكبر ارليكينو وصحبه فى مسرح الكوميديا ديللارتى فى عصر النهضة !! (فى حيرة) ماذا اقول ؟ ومن اين ابدا؟. (يائسا) لقد فقدت المقدرة على الارتجال والخلق.. كأى ممثل عصرى .. لابد من نص يكتبه مؤلف لأعيد قراءته كالببغاء أو كشريط مسجل .. هذا اذا امكننى الاستغناء عن الملقن ! لكم كنت عظيما ياجدى الأكبر ! ولكن لا .. جدى الأكبر ذاته لم يكن يرتجل ارتجالا مطلقا .. كان الارتجال يعتمد نسبيا على نصوص وحركات محفوظة .. ماذا ؟ تطاول منى ؟ (همهمات اعتراض من الجمهور) هذا حق ياسيدى! (لنفسه) معذرة يا جدى الأكبر ارليكينو .. لقد أسأت اليك والى تاريخك المجيد .. فلأعترف بأننى فقدت المقدرة على الخلق والابداع (لنفسه) ولكن لابد من اتمام العرض الليلة..بأى وسيلة ..ماذنب الجمهور الذى دفع..لابد ان يأخذ حقه من المتعة..

فلاقدم لهم بحثا (للجمهور) سارتجل لكم بحثا.. عن الكوميديا ديللارتى التى ولد فيها جدى الأكبر .. بل وكان محورها (لنفسه) لابد ان يكون بحثا جادا .. بحثا علميا فانا اعلم جيدا ذوق هذا الجمهور المثقف (تصفيق يحثه على مواصلة العرض .. يدير ظهره لهم ــ ليفكر) بماذا ابدا ؟ اين قريحتك .. اين اريكينيتك يا حفيد ارليكينو العظيم !!.. آه .. فلاصدمهم بنموذج من الموجزات او السيناريوهات Scenari التى كانت تقوم عليها عروض الكوميديا ديللارتى (يستدير) اليكم هذا النموذج (١) :

« يدخل بريجلا Brighella ينظر حوله على المسرح فيجده خاليا. ينادى على شخصما . يدخل بنطلونى Pantaloone وهو يؤدى الشغل المسرحى lazzi المعبر عن الخوف . بريجلا يود ترك خدمته .. الخ . بنطلونى يرجوه ان يبقى ، ويطالب مساعدته اذ ان الدائنين يقتفون اثره ، وخاصة تروفالدينو Truffaldino (٢) ، فهو اكثرهم الحاحا ، كما ان فواتيره تستحق الدفع اليوم .. الخ . بريجلا يهدىء بنطلونى . وفى هذه اللحظة يدخل تروفالدينو ويؤدى الشغل المسرحى الخاص بمطالبة الدين . بريجلا ينجح فى اخراجه . فى هذه اللحظة يظهر تارتاجليا Tartagilia فى النافذة يسترق السمع ، يلحظه بريجلا فيشترك مع بنطلونى فى الشغل المسرحى الخاص بادعاء الثراء riches lazzi يخرج تارتاجليا الى الشارع ويؤدى الشغل المسرحى الخاص بالاستجداء من بنطلونى . وفى النهاية يتم الاتفاق على زواج ابنة تارتاجليا من ابن بنطلونى . وفى هذه اللحظة يدخل تروفالدينو يطالب بنقوده . بريجلا يوهمه ان بنطلونى قد سلمه النقود . يكرر الامر ثلاث مرات .. ويخرج الجميع . فلورندو Florindo يطارح روزور Rosaure الغرام ويكلمها عن الشوق الشديد الذى يعانى منه . روزور تنصت اليه وتود ان تختبر صدق كلامه فتطلب منه هدية دليلا على حبه . فلورندو يعتذر لها فليس لديه ما يشترى به الهدية . تطلب منه ان ينتظرها وستقدم هى له هدية ثم تخرج . فى هذه اللحظة تدخل زميرالدينا Zmeraldina تحمل سلة تعطيها الى فلورندو وتخرج . وفى هذه اللحظة يدخل بريجلا وقد سمع ان روزور قد اعطته هدية فيسرق السلة ويجرى فلورندو مقتفيا اثره. يدخل ليندر Leander وهو يطارح روزو الغرام.. انه يحاول لخداع بنطلونى . يدخل تارتاجليا يحادث نفسه عن ثروة بنطلونى .. الخ » .

من منكم يتصور ان مثل هذا الموجز غير المترابط كان يقيم عرضا مسرحيا حيا من عروض الكوميديا ديللارتى منذ ولادتها فى ايطاليا مع حلول عصر النهضة حتى ازدهارها وانتشارها فى الكيان المسرحى لأوربا الغربية وبالذات فرنسا وانجلترا خلال القرون ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ؟! ان المرء يحتاج الى خيال محلق ــ بعد الدراسة والبحث ــ ليتمكن من تحقيق هذا التصور .. ماذا عن نموذج ثان ؟ وبعدها ننطلق معا فى الدراسة والبحث :

« الدكتور Il Dottore وترفيلينو Trivelino على المسرح . يدخل ارليكينو مرتديا عباءه سوداء فضفاضة وقبعة سوداء .. انه يبكى . ثم يؤدى الجميع الشغل المسرحى الخاص بالتحادث بكلمات وحيدة المقطع. ارليكينو يخبرهم بانه يبحث عن صباغ يدهنه باللون الأسود ، وانه فى المستقبل لن ياكل سوى الخبز الاسود والكتاكيت السوداء والفطر الكريهة ، ولن يشرب سوى الخمر الاسود ، فلقد مات سيده ماريو . يتنهد الجميع بشدة .. يصطدم احدهما بالآخر .. يسقطان ثم يخرجان . يؤدى ارليكينو الشغل المسرحى المعبر عن الخوف . يجلس حزينا لموت سيده ماريو . يدخل ماريو من الخلف ويضع يديه بجوار يدى ارليكينو وساقيه بين ساقيه . ارليكينو يعد قدميه ويديه فيفزع لتضاعف العدد . يؤدى الشغل المسرحى المعبر عن الفزع ــ يخرج ماريو مسرعا وارليكينو خلفه صارخا فى طلب النجدة » (٣)

والآن فلابدأ رحلتى للبحث والاستكشاف فى تاريخ الكوميديا ديللارتى .. ولكن .. معذرة .. لابد من الاستعداد بـ « لزوم الشغل » (يخرج نظارة كلاسيكية يضعها على عينيه ، ويصلح من هندامه ويتخذ سمت الاستاذية الباحث .. من الآن يختار الكلمات وينطقها بطريقة معينة .. انها محاولات الهدف منها اقناع جمهور المثقفين بجديته) لدراسة هذا النوع من الكوميديا بنماذجها او اقنعتها المختلفة التى اضحكت أوربا منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر .. فى ذلك الوقت سمع الجمهور الفرنسى بمسرح ارليكينو (٤) يصيح قائلا : « لقد سقط الباستيل .. فلتحيا الحرية » قالها وبده تخترق الستارة الشبكية التى كانت قد فرضتها السلطات الفرنسية ــ تحركها بعض المؤسسات المسرحية قبل ثورة ١٧٨٩ ــ لتفصل بين ارليكينو وجمهوره فى احدى المحاولات العديدة لاخراسه واسكاته مدى الحياة.. لقد اعتقد ارليكينو المسكين ان الثورة ستعيد له الحياة والشباب بعودة الحرية اليه .. ولكنه كان

---

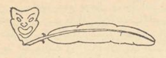
(١) من مسرحية The Broken Contracts التى قدمتها Sacchi فى القرن الثامن عشر

(٢) مرداف لارليكينو ــ وقد اكتسب جدى الاكبر هذا الاسم فى القرن الثامن عشر

(٣) عن سيناريو باسم I Morti Vivi من مجموعة D. Biancolelli القرن السابع عشر

(٤) كان يقوم بتمثيله وقتئذ بلانشير فالكور فى ١٤ يوليو ١٧٨٩ يوم قيام الثورة التى سمع بخبر قيامها بلانشير وهو خلف الكواليس فلم يتمالك نفسه وصعد الى المسرح ليعلن الخبر المثير الى الجماهير .

واهما .. (يقاطعه احد المتفرجين) .. لابد ان امهد لكلامي بخلفية عن عصر النهضة ؟ هذا ما سأفعله يا سيدى .. بل سأتتبع الجذور القديمة التى انبثقت منها الكوميديا ديللارتي في عصر النهضة .. مع حديث عابر عن المسرح الاكاديمى فى ايطاليا وقتذاك .. اذا كان هذا لا يضايق السادة المتفرجين .. يؤرخ — تجاوزا — لبداية عصر النهضة فى أوربا بعد ظلام العصور الوسطى بسقوط القسطنطينية سنة ١٤٥٣ فى ايدى الأتراك . وهذا التاريخ لا يبعد عن الحقيقة كثيرا ، فقد دفع هذا الطوفان التركى علماء الشرق حاملين معهم المخطوطات الاغريقية الى الغرب .. حيث الحماية والتشجيع من جانب الأمراء والنبلاء وخصوصا فى ايطاليا ، الا أننا لا نستطيع أن نتجاهل ارهاصات هذه النهضة قبل هذا التاريخ . فالعصور الوسطى المظلمة لم تكن مظلمة تماما اذ ان المعرفة بالعلوم الكلاسيكية لم تمت خلالها نهائيا . على العموم لقد بدات اوربا تتحرر من ظلام العصور الوسطى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، باندحار النظام الاقطاعى وبزوغ النظام البرجوازى . ولم يقتصر عصر احياء العلوم على تجديد المعرفة بروائع الأدب الكلاسيكى ، وانما عمل كذلك على تأكيد النزعة الفردية . اننا ندين لعصر النهضة باحياء الروح الانسانية ، واتساع أفق الدراسات الانسانية العامة . وكانت الاكتشافات الجديدة واختراع الطباعة بمثابة العلامات الملموسة لنمو العقل الانسانى وتقدمه . فقد بدأ الانسان الأوربى يدرك ذاته وحقه فى التطور بل والمتعة والرخاء ، وازداد الاعتقاد بأهمية الآن وتوارى الخوف من عقاب الحياة الآتية .. وكانت الدراما مرآة صادقة للعصر — فعكست صورة متناقضة نرى فيها شكسبير المحلق عاليا بجانب ميكافللى بوصوليته الأرضية وغايته التى تبرر الوسيلة . وكانت ايطاليا موطن النهضة والأرض التى استقرت عليها التقاليد الكلاسيكية ، ومنها انتقلت الى فرنسا والمانيا واسبانيا وانجلترا . وكان مسرح النهضة مزيجا من الكلاسيكيات ومسرحيات العصور الوسطى الدينية بالاضافة الى بعض المسرحيات القومية ، الا ان المرحلة الانتقالية التى تلت عصر النهضة لم تخلف اعمالا درامية كبيرة ، فكتاب المسرح الانسانيين Humanists كانوا دارسين أكثر منهم كتاب دراما ، كما أن جهودهم فى ترجمة ونشر الانسانيات الكلاسيكية استنفدت طاقاتهم لفترة طويلة ، ولم تتح لهم فرصة للخلق الأصيل . وفى ايطاليا اتخذت النهضة المسرحية لنفسها طريقين : احدهما اكاديمى (ادبى) ، يرعاه الدارسون من الانسانيين ، والآخر هو المسرح الشعبى وكان يسمى بالكوميديا ديللارتي Commedia dell'arte .. وكلاهما كان دنيويا كرد فعل لمسرح العصور الوسطى الدينى ، وان كان هذا لا يعنى اندثار مسرحيات الأسرار والمعجزات الدينية اندثارا تاما .



كان المسرح الأدبى متعة الصفوة المثقفة كما اسلفت .. وكانت عروضه تقدم فى مناسبات خاصة تحت رعاية النبلاء والاثرياء والباباوات . وكان يقوم بالتمثيل الهواة والمحترفون حسب الظروف . الا أن المسرح الأدبى لم يسهم كثيرا فى التيار العام لتاريخ المسرح كما ان هذه الفترة لم تنتج ادبا دراميا عظيما بالرغم من تطويرها لجهاز العرض المسرحى ، ولعل مرجع ذلك اعتماد المسرح الأدبى على الترجمات الكلاسيكية لفترة طويلة ، ثم انتقاله الى مرحلة تقليدها لدرجة أن اتباع الشاعر المسرحى Etienne Jodellae فى فرنسا قدموا له عنزة يتوجها طوق من اللبلاب كجائزة درامية مثلما كان يحدث فى المسابقات الدرامية بأثينا وقد كتب للمسرح الأدبى كثيرون فى ايطاليا من بينهم فى مجال الكوميديا Pietro Aretino الذى كتب عدة ملاه ، منها « المنافق والفيلسوف » وغيرها . وقد ادخل فيها عنصر السخرية مع الاهتمام بشخصية واحدة رئيسية تسيطر عليها صفة او عاطفة غالبة .. وهو امتداد طبيعى للشخصية النمطية الثابتة stoch Characters التى يزخر بها الأدب الكلاسيكى وهناك من كتاب الكوميديا ايضا ميكافيللى — أجل انه نفس ميكافللى السياسى المعروف مؤلف كتاب «الأمير» الشهير .. كتب ثلاثة مسرحيات أهمها واشهرها La Mandregola (٥) .. والبعض يذهب الى انها افضل مسرحية ايطالية كتبت فى القرن السادس عشر ، اذ انها من المسرحيات القليلة التى نلحظ تطورا خفيفا فى بعض شخوصها المسرحية . وتعتبر مرآة صادقة لعصرها بانحلاله ومفاسده التى خبرها ميكافللى بنفسه وكنوع من التفريج او الترويح عنكم ايها السادة من هذا الجو الأكاديمى الخانق (يفك ياقة قميصه) لى ولكم .. سأوجز لكم هذه المسرحية الشيقة .. وانا واثق ان كثيرين منكم سيتمنون ان يمثلوا دور بطلها الشاب .. حتى المتزوجين منكم .. هذا اذا اجازت الرقابة تقديمها على مسرحنا المصرى .. فلتطمئن الزوجات

(٥) بالانجليزية The Mandrake وهو اسم نبات سام يسمى مندراك او اللفاح ، للمسرحية ترجمة انجليزية فى مجموعة نشرها Eric Bentley بعنوان :
The classic Theatre, Volume I,
Six Italian plays.



الفاضلات التقيات .. فهـذا أمر مستحيل !!.. البطل شاب عاطل بالوراثة لا هم له سوى تتبـع الجميلات .. ولقد سمع بجمال زوجة أسـتاذ جامعى يتحرق شـوقا الى أن تنجب له زوجته الجميلة طفلا يسعد به . وينجح العاشق البطل بمعاونة احد الصعاليك فى اقناع الاستاذ الساذج انه فى امكان زوجته ان تحقق له امنيته لو انها استعملت نبات اللقاح الذى يميت اول رجل يضاجعها ولـكن مفعوله اكيد ، ولا خطورة بعد ذلك على الزوج .. ولتسهيل الأمر عليه يعداه بتدبير الضحية لتضاجع الزوجة . الا أن الصعوبة تكمن فى اقنـاع الزوجة الجميلة التقية الورعة . ويتكفل القسيس ـ بعد اخذ الرشوة ـ بأمر اقناع الزوجة وتقديم الفتـوى الدينية اللازمة . وتسير الأمور على مايرام بعد شىء من الصراع والتردد من جانب الزوجة . ويتم اللقاء بين الزوجة والعاشق وقد تنكر فى ملابس رجل ابله .. أما الاستاذ الزوج فخارج حجرة النوم سـعيد باتمام الخطة كمـا أراد .. وتنتشى الزوجة .. فيكشف لها البطل عن حقيقة شخصيته .. وبعدها يصبح صديق الأسرة

ان مسرحية ميكافللى هذه وغيرها من ملاهى ذلك العصر كانت تسـتخدم شخصيات نمطية ثابتة ومواقف مشهورة ومعروفة . فالخيانة الزوجيـة هى الموضوع المألوف المفضل دائما لدى جماهير عصر النهضة ـ والمسرحية تدور فى الغالب حول شابات يتزوجن من رجال مسنين . وهناك العاشق الشاب الذى يطارد الزوجة الشابة . فيلجأ الى الحيـل لخداع الزوج ، مستعينا بالقسيس المرتشى والخدم .. ولقد كانت الكوميديا الأدبية تحمل فى داخلها بذور موتها .. فلقد بدأت تقليدا وظلت شكلا عقيما بالرغم من ذكاء كتابها واتسـاع ثقافتهم . واذا كان مستوى الكوميديا منحطا ـ بمقاييسنا الدرامية ـ فالتراجيديا كانت أكثر انحطاطا .. دائما مقتبسة باردة تسبح فى بحر من الدماء .. دائما تسيطر عليها ميلودراما « سنيكا » ، سواء فى نماذجها المتقدمة او المتأخرة . وتراجيديا بعد اخرى تؤكد اهتمام كتابها بالأخذ بالثأر والأشباح والمقدمات الخطابية . ولولا المناظر الخلابة الفخمة التى كانت تقدم داخلها هـذه الميلودرامات لما حظيت بأى اهتمام يذكر .

ومن الأشكال المسرحيـة الأخرى وليـدة عصر النهضة ، المسرحية الرعوية او الريفية Pastoral ويمكن اعتبارها طليعة الأوبرا الحديثة . ثم ظهرت الأوبرا ، وكلاهما كان يحتـاج الى نفس الاخراج الفخم . ولقد أصبحت الأوبرا شكلا مسرحيا يثير خيال الجماهير فى ايطاليا وغيرها من بلدان أوربا. ولعل من حسنات المسرح الأدبى والأوبرا اسهامهما فى تطوير الاطار الشكلى الحرفى للمسرح .. فقـد بنيت المسارح ، وطورت المناظر ، ويكفى أن نعلم أن

كل من ليوناردو دى فينشى ورافييل قد اسهما بجهودهما فى رسم المناظر لمسرح النهضة . ويقال ان الاهتمام بالجماليات والصورة المسرحية كان السبب فى خنق عنصر الكلمة فى الدراما .. فلقد تحددت المسرحية داخل الاطار المرئى Proscenium – بعد تراجع وانفصال خشبة المسرح عن الجمهور – ومن العجيب ان مسارحنا بالقاهرة ما زالت تعمل بأساليب بدائية اذا ما قورنت بالأسلوب الايطالى فى بناء وتبديل المناظر الذى بدأ دخول تاريخ خشبة المسرح منذ القرن السادس عشر (يتنهد بارتياح ويتخلى عن جمود الأستاذية) والآن وبعد تلك الخلفية الموجزة (لنفسه) الكاتمة لأنفاسى (الجمهور) التى أرجو أن يبرر وجودها ماستلقيه من أضواء كاشفة على صورة دراستنا للكوميديا الشعبية (يبدو عليه انتعاش من يتنفس هواء بيئته الأصلية) بالرغم من ازدهار الكوميديا الشعبية فى القرن السادس عشر والتفاف الجماهير حولها على اختلاف طبقاتها فان أصولها وجذورها وبالتالى التاريخ الدقيق لانبثاقها فى ايطاليا يحيط بها شيء من الغموض . الا انه « من المحتمل أن الكوميديا الشعبية التى كانت مزدهرة فى العالم القديم قبل القرن الخامس ق.م قد امتدت جذورها حتى القرن السادس عشر ، والأدلة والشواهد القليلة التى تؤكد هذا الاحتمال تقابلها الأدلة وشواهد قليلة أخرى تستبعد هذا الاحتمال ، ومع ذلك فأوجه الشبه بين الكوميديا الشعبية فى ايطاليا والكوميديا الشعبية فى العالم القديم لا يمكن نكرانها. ولعل الفضل فى الحفاظ على أوجه الشبه هذه يعود الى ممثلى المسرحيات الصامتة Mimes الرومانية فى بيزنطة الذين أبقوا على التقاليد القديمة وأخلصوا لها .. الى أن دفعهم الغزو التركى الى سواحل ايطاليا . وهكذا بعثوا شكلا مسرحيا كان منسيا . ولعل الكوميديا الشعبية كانت محاكاة المسرحيات الميم mimes الرومانية والاغريقية مثلما كانت الكوميديا الأدبية فى عصر النهضة تحاكى الكلاسيكيات ، وان كانت الكوميديا الشعبية لا تعتمد على نصوص مكتوبة ، وانما يتوارث ممثلوها تقاليدها ابنا عن أب ، ولكن من المحتمل مع ذلك وجود وثائق دقيقة مفصلة تصف هذه العروض الصامتة أرشدت المقلدين الشعبيين فى عصر النهضة ولم يصل الينا منها شيء . ان الغموض الذى يحيط بأصول هذه الكوميديا الشعبية أمر يصعب معه تحديد تاريخ دقيق لانبثاقها فى ايطاليا ، الا أنها ازدهرت وانتشرت فى القرن السادس عشر فلابد أن بذورها وبراعمها بدأت تترعرع فى القرن السابق له، وربما كان ذلك مرتبطا بسقوط القسطنطينية (٦) .

(٦) الفصل الثانى من كتاب : Harlequin Phoenix by Thelma Niclaus, London, The Bodley Head.

وهناك احتمال بأن جميع ممثلى البانتوميم والمهرجين والمضحكين وحفلات التنكر والمجون التى عرفتها أوربا ترجع الى الساتير الصغير Young Satyr فى المهازل الاغريقية القديمة المسماه « بهزليات الفليك Phallic comédies » (٥٠٠ – ٤٠٠ ق.م) ، فلقد انبثقت من العربدات الديونيزوسية ، وهى عبارة عن موكب لعرض عضو الذكر Phallus يصاحبه حوار بين « مشتركين » دعابتهم ماجنة و « مشاهدين » يعلقون فى اسفاف. أما الأقنعة الحيوانية التى كان يتقنع بها المشتركون فتعود بنا الى غياهب الأزمان – وسأعود الى شرح الفكرة وراء استعمال القناع . كان الممثل فى هزليات الفليك يرتدى ثوبا فضفاضا غاية فى القصر ينحو نحوا تهكميا هزليا ، ويتدلى منه عضو اصطناعى بشع الحجم للذكر . وبعد أن كانت الأدوار تقتصر على مجرد شياطين الانبات والاخصاب اخذت تتطور تدريجيا ولكن مع محافظتها لأمد طويل على الزى التقليدى الى أن تبلورت تلك الشخصيات الثابتة المعروفة .. الرجل البخيل ، والجبان ، والطفيلى ، والجندى الفشار . وكانت هذه الهزليات تستمد موضوعاتها من قطاعات المجتمع المختلفة . وكان العبيد الخدم هم المهرجون دائما ومن بينهم الساتير الصغير . وقد أبقى الرومان على الساتير ، ومنه تطورت أسرة كاملة من المهرجين أشهرهم Planipedes اى المهرج « المسطح القدم flat-feeted » وهذه صفة كانت تنسحب على ممثل الكوميديا عامة ، لأنه بعكس ممثل التراجيديا كان لا يرتدى الحذاء العالى Cothornus . ولقد كانت الملهاة الشعبية فى ايطاليا (قبل بزوغ روما (٧)) قد نشأت أيضا من حوار يتبادله مهرجان يرتديان قناعين من الفلين فى احتفالات الزواج أو مواسم الحصاد – تماما مثلما كانت عربدات ديونيزوس بذرة للمسرح الاغريقى . وكانت سخريات المهرج تنصب أساسا على أمور تتعلق بالاخصاب وعضو التناسل عند الرجل ، وعرفت بالأشعار الفسكينية Fascinium نسبة الى Fescennine بمعنى عضو الذكر رمز الاخصاب والسحر فى الفلكلور ، أو نسبة الى مدينة بهذا الاسم كان يحتفل فيها بمواسم الحصاد . ولقد أضافت الجذور الاغريقية حافزا الى المهرجين الشعبيين وحوالى ٤٠٠ ق.م أصبح لروما ملاهيها الشعبية Fabulae Saturae وهى هزليات بسيطة من الحياة اليومية ، الا انه من العسير التأكد من تاريخ انبثاق هذه الأشكال البدائية فى كل من بلاد اليونان وايطاليا لقلة الشواهد والأدلة ، كما انه لا يمكن الاعتماد كلية على ما كتبه كتاب الاغريق والرومان فيما بعد . وان كان ما فى حوزتنا من شواهد وادلة يؤكد تشابه عام فى تطور

(٧) د.هـ. ويلز موجز تاريخ العالم

هذه البدايات كما يؤكد تأثير الاغريق الواضح على الهزليات الايطالية الشعبية القديمة .. « فلقد كان هناك كثير من المستعمرات الاغريقية فى اقليم كمبانيا الايطالى » (٨) .. وبالذات فى مدينة آتيلا كانت تمثل الهزليات الريفيـة الفجة فى الاحتفالات والمناسبات المقدسة قبل الميلاد بقرنين او ثلاثة وتعرف باسـم هزليات الآتيلان Attellan Fabulae . ولقد استمرت هذه الهزليات حتى القرن السادس بعد الميلاد .. ولهزليات الآتيلان اهمية كبرى بالنسبة لتـاريخ المسرح ، ولاسيما تاريخ الزى والقناع ، فهى فى النهاية اغريقية الأصل وثيقة الشبه بهزليات الفليك . ولما انتقلت هذه الهزليات الريفية الى روما كان يقـوم بتمثيلها شباب الأسر الثرية « المقنعين » لكيلا يؤثر ذلك على مراكزهم المدنية والعسكرية. وكثيرا ماكان يعلو القناع انتفاخ يشبه الدمل كتعليق على المرض الذى انتشر فى كمبانيا . وشيئا فشيئا اكتسبت هزليات الآتيلان شكلا ادبيا دون أن تفقد طابعهـا المسرحى الصاخب ، فلقد ظلت .. « هزلية منحطة وضيعة محشوة بالمغالطات ، ولا رباط بين كلماتها . ترى فيها لغـو القـول والضرب بالعصى ، ونسـمع رنة الفـازات فى البطن وما شـابه ذلك . ومن حين لآخر تسمع نكتة فى النقد السياسى . » (٩) وبدات هزليـات الآتيلان فى عهد الامبراطورية تغامر فى حقل النقد السياسى وهو حقل شائك خطر فلقد حكم كاليجـولا بحرق مؤلف هزليـة عرضت باسرافه ، اما نيـرون فاكتفى بنفى مؤلف آخـر . واوضح مميزات هذه الهزليات نظام الشخصيات النمطية الثابتة ذات القناع المميز لكل منها ـ فهناك ماكوس Maccus الفشار الشره ، وبوكو Bocco الابله الأمى ، ودسنوس Dossonus الأحدب الشرير، وبابوس Pappus الشيخ المعتوه المعدم الذى طالما سرق ذهبه واغتصبت صديقته ، فضلا عن لص او لصين من العبيد ، وبضعة ادوار غير آدميـة مثل الفول باندوكوس او الفولة لاميا .. هذه الهزليات كانت مرتجلة تعتمد على موجز او سيناريو غير مترابط . ولقد اصابت هذه الهزليات من الرواج الشعبى ما جعلها تترك آثارها فى شـتى انحـاء الامبراطورية الرومانيـة . وهنـاك ايضا وبجانب هزليات الآتيلان هنـاك الميم Mimes وما يسمى Archimimus حيث يرتدى ممثل الميم الأول سترة ممزقة متعددة الألوان ، ويتدلى من بين ملابسه عضو ضخم للذكر ، وراسه حليق ووجهه مدهون بالقار الأسود Soot

(٨) الدكتور احمـد عبد الرحيم ابوزيد فى مقدمته لمسرحية فورميو ، الحماة للكاتب الرومانى ترنتيوس والنـاشر : قسم الترجمة والالف كتاب وزارة التعليم العالى .

(٩) بينار : « تاريخ المسرح » ترجمة احمد كمال يونس ـ الناشر : وزارة التعليم العالى .

هذا ما توصل اليه الباحثون عن الجذور والأصول التى ترجع اليها الكوميديا الايطالية الشـعبية .. وسأعرض بعد قليل لأوجه الشبه المشـتركة بين الجذور وامتدادها اثنـاء حديثى عن « الأقنعة » ، وخاصة جدى الأكبر ارليكينو وهو القناع المحورى فى الـكوميديا دبللارتى ، Commedia dell'Arte ـ وهذا أحد المصطلحات أو التسميات العديدة التى حظيت بها الكوميديا الشعبية فى ايطاليـا .. وهو اختصار للتسمية الأصلية Comme dell'Arte all'improvises بمعنى الكوميـديا المرتجلة المحترفة . ويخطىء البعض عندما يترجمها بكوميديا الفن المرتجلة ـ وهذا ما فعله مسرح الجيب ـ فليس المقصود بكلمة Arte « الفن » بالمفهوم الحـديث للـكلمة ، وانما تعنى الـكلمة اساسا الصـنعة او الاحتراف ، للتفرقة بين الكوميديا الشعبية بفرقها المحترفة ، والكوميديا الأدبية التى لم تتعد نطـاق الهـواية . وهنـاك تسـمية اخرى وهى Commedia non Scritta اى الـكوميديا المرتجلة لعدم اعتمادها على نص مؤلف . كما تسمى بكوميديا الاقنعة Commedie Maschesa نظرا لأن شخصياتها تتقنع بأقنعة ثابتة معـروفة .. (يقاطعـه أحد المتفرجين) ماذا يا سيدى ؟ اوه .. كلا .. حفيد ارليكينو يفى بوعوده دائما .. سأشرح لكم وظيفة « القناع » واصل استعماله لأن معرفة الفـكرة الكامنة وراء استعمال القناع امر جوهرى لمن يـود دراسة الكوميديا دبللارتى « اذ انها الشكل المسرحى المقنع الوحيد الذى تعرفه اوربا . بل ان اصـالة وسحر هذه الكوميديا يكمن لدرجة كبيرة فى هـذا العامل .. فبالرغم من أن شخصياتها تنبع من منابع التهريج العادية فى الحياة فان القناع يضيف اليها بعدا خاصا يجعل من كل شخصية شيئا فريدا.(١٠) (وهو يثبت القناع على وجهه) لعلنى اكتسبت انا ايضا بعدا خاصا .. جعلكم على الأقل تنصتون الى طوال هذا الوقت دون ملل او مقاطعـة ـ ترى اى سحر يكمن فى هذا القناع ؟ وكيف اكتسب هـذا السحر ؟ (يشير الى متفرج) لعل الأستاذ الدكتور يعرف ان الدراما فى انحاء العالم ولدت مع الدين .. من اهتمام الانسان البدائى بلغز الوجود واصـل الحياة ، وبالتالى البحث عن رمز له وطقوس لعبادته .. وكان المشتركون فى هذه الطقوس والاحتفالات يحتمون فى قوة سحرية رمزية .. فالانسان البدائى الذى كان يتدثر بجلد الحيوان ، ويضع على راسه جمجمته لم يكن قصده من ذلك سوى اكتساب قوة وتفوق على الحيوان اذا ما اصبح شبيها له. ولقد كانت الجمجمة هى اول قناع عرفه الانسان. وهكذا اصبح القناع فى الطقوس البدائية مصدر قوة للابسه .. ولعل هذا ما احس به الآن وانا متقنـع .. فلولا

(١٠) ليلما نيكلوس ـ نفس المرجع .

القناع لترددت في الوقوف بينكم باحثا ودارسا . وفي عروض سابقة كان المكياج يكسبني نفس قوة القناع . ثانيا كان القناع في الطقوس البدائية يطلق شخصية المتقنع به .. فيأتي من السلوك والحركات ما قد لا تمت الى شخصيته .. وهذا ما يحدث معي كممثل .. فلولا المكياج او القناع ربما اتردد في تأدية الحركات البهلوانية التي تتطلبها بعض ادواري في المسرح – وخصوصا عندماتكون زوجتي واطفالي في الصالة بين المتفرجين – انني بعد وضع القناع او المكياج اشعر انني انسان آخر .. شخصية اخرى ليست شخصيتي بالمرة .. وهذا ما كان يشعر به الممثل التراجيدي عندما ادخل القناع في الدراما الاغريقية .. كان يكتسب حقيقة موضوعية اعظم من ذاته او ذات اي انسان آخر ، انه يجعل المتفرجين يتلقون العواطف والانفعالات الانسانية على المسرح بتأثير اقوى من تلقيهم لها في الحياة العادية . باختصار اكتسب القناع ابعادا دينية تحيطه بالغموض والالغاز والمهابة والاحترام في نفس الوقت . وانتهزت الطبيعة البشرية هذه الفرصة ووجدت في القناع متنفسا للابتذال والاسفاف وارتكاب جرائم الغدر والاغتيال . فهذه امور لا يسأل عنها المتقنع ، وانما يسأل عنها المجهول صاحب القناع – ان المتقنع غير ملتزم بقيود شخصيته . ولقد كانت القوانين الوضعية تحمي لابس القناع لارتباطه بالدين .. (ساخرا) أرى في وجوه بعضكم رغبة بديدة للعودة الى عصر الاقنعة .. وخصوصا السادة المتزوجين ! ولكن من قال اننا لم نعد نستعمل الاقنعة ؟ ان حياتنا وعلاقاتنا كلها لا تقوم لها قائمة بدون اقنعة – اقنعة ذكية – طبيعية !.. فلنسأل الازواج المخلصين الجادين جدا ..! والزوجات التقيات الورعات .. الصادقات دائما ! (يضحك الجمهور) عجيب يا سادة حالكم في المسرح .. تضحكون لمن يوجه لكم الصفعات ويكشف عن عوراتكم !! والآن فلنعد الى الاقنعة المسرحية ، وبالذات اقنعة الكوميديا ديللارتي التي وصلت الى اقصى درجات انتشارها في منتصف القرن السادس عشر ، واصبحت المسرح الشعبي الجماهيري في ايطاليا في الوقت الذي انتهت فيه الكوميديا الادبية ، ولم يخلف ميكافللي وزملاؤه من يمكنه انقاذها من الاجداب والبوار . ولم يكن امام المتحمسين المخلصين للمسرح من كتابه سوى طريق واحد ، هو نبذ تقليد الكلاسيكيات والبحث عن تربة جديدة وموضوعات وشخصيات محلية لمعالجاتهم الدرامية .. وهذا ما فعله انجيلو بيولكو (١١) فلقد اوجد شكلا اصيلا من الكوميديا المحلية بعد ان دفعت به ميوله ومزاجه الى الاهتمام بالممثلين المتجولين الذين كانوا يقدمون عروضهم المرتجلة في الأسواق والساحات ، بالرغم من انه كان من كتاب الكوميديا الاكاديمية بحكم مولده وثقافته الكلاسيكية . ولهذا يعتبر بيولكو رمزا للتزاوج بين العبقرية القومية والتقاليد الكلاسيكية (يفاجىء المتفرجين ببصلة يخرجها من جيبه بطريقة بهلوانية) ان المسرح بصلة .. الا انني اود معرفة ما بداخلها (يبدأ في نزع طبقاتها .. طبقة بعد اخرى) ها أنا انزع المناظر الفخمة والقي بها ارضا (يلقي بالطبقة المنزوعة ؟ وهاأنا اتخلص من الملابس المسرحية أيضا ! .. وما ضرورة الاكسسوارات ؟!.. وليكن العرض بدون اضاءة او موسيقى ..! (يمسك بالجزء المتبقي من البصلة) هذا الجزء المتبقي .. انه محور البصلة بلا شك (يفحصه عن قرب) ولكن هذا الجزء عبارة عن قطعتين متصلتين .. فلاكلهما !! (بعد تردد) انهما جوهر المسرح .. انهما الممثل والمتفرج !! اذا اكلتهما انتهى المسرح .. في معدتي .. وبعدها اين .. اجد عملا ؟ واين ينشد السادة الافاضل المتعة ؟ .. اجل ياسادة ! الكوميديا ديللارتي المرتجلة تعتمد بالضرورة وبصفة اساسية على الممثل .. وذلك بحكم شكلها وفنيتها . ومن ثم كان من الممكن ان تندثر لو انها اعتمدت على ممثلين يفتقرون الى الموهبة والثقافة والذكاء . ولكم تسبب ممثلون من هذا الصنف في انحطاطها وهبوطها الى مستويات دنيا من المتعة الرخيصة الخشنة في المراحل الاولى من تاريخها . غير أن غيرة انجيلوبيولكو وحماسته واخلاصه حدت به في عام ١٤٢٨ الى ان يجمع الهواة المتحمسين للمسرح من امثاله .. وهكذا تحظى الكوميديا الشعبية في ايطاليا ولأول مرة باهتمام المثقفين بل وباحساسهم نحوها بالمسئولية كفن شعبي . ويعتبر انجيلو رائد سلسلة من رجال المسرح المتازين المخلصين ممن تركوا بصماتهم على الكوميديا ديللارتي ، ووجهوا مسارها لتصبح شكلا مسرحيا متطورا وذكيا مع احتفاظها بحيوية جعلتها تصمد للزمن ثلاثة قرون وحولها الجماهير من جميع الطبقات في أوربا . وبفضل انجيلو وصحبه تخلصت الكوميديا من خشونتها المحلية بامتصاصها من ثقافتهم ومواهبهم العالية ، كما اكتسبت عروضها غير المترابطة شكلا وثقلا دراميا ، ولما كان انجيلو بيولوكو فيلسوفا وكاتبا ورجل ادب فقد تمكن من تفهم خبايا هذا الفن الشعبي ، فاستطاع ان يطور امكانياته – فمثلا في المراحل الاولى لميلاد الكوميديا كانت تستمد السخرية والاضحاك من الانماط الاقليمية – فطور انجيلو هذه الامكانية الأصيلة فازداد عدد الانماط الاقليمية ، وتنوعت في فرقته لدرجة ان جميع الاقاليم والمدن الايطالية اصبح لها نمط يمثلها في الكوميديا ديللارتي ومع انه كان نمطا مستمدا من واقع الاقاليم فقد اصبح

---

(١١) له مسرحية باسم

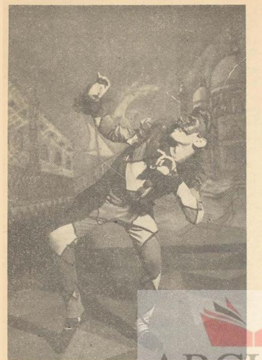
Ruzzante Returna From the Wars

نشرها ايريك بنتلي ضمن مجموعة

The classic Theatre, Vol. I.

شيئا فريدا يحلق عاليا فى الكوميديا والخيـال ، بالرغم من احتفاظه بلهجته الاقليمية وارتدائه زيا مسرحيا يحتفظ بسمات مميزة تربطه باقليمه . ولقد ترتب على هذا المسح الجغرافى الشامل لاقاليم ايطاليا .. ان اصبحت متعة الجماهير مزدوجة ، فهم يرون انفسهم على المسرح كما يراهم الاخرون ، وفى نفس الوقت يسخرون من هؤلاء الاخرين . وكانت لثقافة انجيلو الكلاسيكية الفضل فى تمكنه من اقامة نوع من التوازن والانسجام فى العروض المرتجلة ، وادخال نوع من البناء الدرامى المتصاعد الايقاع فى العرض ، ليضمن توازنا فنيا بين مكوناته المختلفة ، بطريقة تشعر المتفرج بطبيعية وجود هذه الانماط الغريبة داخل اطار كلاسيكى . ومن الواضح ان انجيلو لم يحاول قتل الارتجال فى الكوميديا — وانما جعل منه ارتجالا فنيا واعيا بالقمم الدرامية . ولقد اخذت الفرق الاخرى عن انجيلو اسلوبه ومع أن عقد مسرحياته كانت بسيطة فان معالجاتها كانت متعددة ، كما ان شخصياتها أصبحت محلية . وجاء عام ١٥٦٠ ليجد الكوميديا ديللارتى وقد استقرت من جميع النواحى ، وبمرور الزمن وجهود انجيلو تطورت لتصبح اهلا لتقف جنبا الى جنب مع الكوميديا الأدبية وزاد التفاف الجماهير حولها ، ونشر النبلاء والاثرياء ، بل وحتى الكنيسة ، الوصاية والحماية على الفرق المتجولة ، وزاد قدر الممثل (وفجأة يتكوم على الأرض ويدفن راسه بين راحتيه ويجهش فى البكاء)

« اه .. يا لى من تعس ! الدكتـور سيزوج كولومبين من فلاح . مقدر على أن أعيش بدونها بل سأموت .. اه ارليكينو التعس .. فلتسرع الى الموت .. وسيسجل التاريخ قديمه وحديثه أن ارليكينو مات من أجل كولومبين (يستغرق فى التفكير بالبانتوميم باحثا عن طريقة للانتحار ثم ما يلبث أن .. يرفضها جميعا) كلا .. أريد ميتة خارقة للعادة .. ميتة بطولية .. ميتة أرليكينية .. وجدتها .. نعم سأسد فمى وانفى ولن يهرب النفس منهما . فأموت (يسدهما بيديه .. ثم يعود فيرفض الفكرة) كلا .. انها طريقة لا تنفع سيخرج النفس من منفذ آخر ! من الصعب على المرء أن يموت (للمتفرجين) ايها السادة اذا تفضل أحدكم ودلنى على ميتة فسأشكره .. اه وجدتها ! يحكى التاريخ عن اناس ماتوا من الضحك .. يا لها من ميتة باسمه (يزغزغ نفسه ويتمرغ على الأرض مجلجلا بالضحك فيضحك الجمهور) — يتلاشى الضحك فيهب واقفا) معذرة ياسادة ان قائل أو لنقل مرتجل ! مونولوج اليأس » هذا ليس انا ..



أرليكينو

وانما جدى الأكبر أرليكينو Arlecchino أول واهم قناع خلقته الكوميديا ديللارتى وكان وقتذاك يستخدم لهجته البرجامية نسبة الى برجامو .. وبالذات برجامو السفلى وقد اشتهر اناسها — كما يقولون — بالغباء والحمق ، بعكس سكان برجامو العليا الأذكياء ... وهذا ما أتصف به أنا الان بعد مرور اربعة قرون منذ مولد جدى الأكبر ارليكينو .. ونظرا لأهميته وشعبيته وشهرته العالمية .. ولأنه جدى انا فسيحظى الليلة من حفيده باهتمام خاص Arlecchino ترى كيف ولماذا سمى بهذا الاسم واحيانا Harlequin

تختلف اراء الباحثين حول اسم Arlecchino فهناك من يقول انه تحريف لكلمة al lecchino بمعنى النهم أو الشر (بضيق) اذن فأنا حفيد لجد له هذه الصفة الحيوانية ؟! كلا لن — (يضحك الجمهور .. فيقول لنفسه) لم يضحك هؤلاء السادة الزائفون ؟ الأقنعة ! (لاحدى المتفرجات) بالله عليك ياسيدتى .. كم مرة اتهم زوجك المتحضر ما أعددت من اطباق شهية قبل أن تنتهى من اعداد المائدة ؟ (ساخرا) بحجة أنه مرهق فى عمله طوال اليوم !! .. على الأقل ارليكينو كان معذور لأنه

---

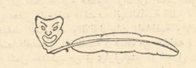
(١٢) من سيناريو
Arlequin Empereur dans la Lune
مجموعة جيراردى عام ١٦٨٤

ولد خادما ريفيا يعمـــل لدى ســادة بورجوازين
امثالكم (هناك من يعترض) اعرف .. ومع ذلـك
فما زالت جذور البورجوازية متأصلة فى نفوســنا
وسلوكنا وحياتنا ! هارلكين Harlequin
هناك من يرى انه اشتقاق من كامة Harle
وهو طائر خفيف الحركة له ريش لامع مبرقش ..
وهكذا كان أرليكينو (يقلد الطائر الراقص) راقصا
.. بهلوانا وزيه قريب من ريش هذا الطائر (فجأة
يبدو عليه الفزع) اه .. لا يمكن Arlecchino
امتداد الشيطان الاسطورى Alichino لا يمكن
ـ لا اريد ان اكون حفيدا للشيطان !! ماذا ؟! القناع
الأسود (يلقى بقناعه بعيدا فى فزع) ذو الجبهـة
المتنفخة !! هذا القناع يشبه القناع الشيطانى الذى
يدل على النار الأبدية التى تلفح الوجوه وتحيلها الى
سواد ؟! ـ كلا ـ لا اصدق (يمسك بالقناع) يبدو
لى ان عصور الاقطاع والبورجـوازية قد ظلمت
الطبقات الدنيا والصقت بها كل ما هو شرير وسىء،
وانعكس ذلك فى الفنون التى انتجتها هذه العصور
هذا ما حدث لجدى ارليكينو .. على الأقـل فى
المراحل الأولى من الكوميديا ديللارتى ـ فهو الخادم
البايد الأحمق دائما ، المخلص لسيده واخططـه ،
بشرط الا يكلفه ذلك شيئا أو يعرضه للخطر ، فهو
جبان شره ، على استعداد دائم لأن يغمس اصبعه فى
اى طبق ، كما انه فاجر (يوجه كلامه الى القناع)
مسكين ! حتى الفجر لصق بشخصـك العظيم ..
فانت دائما تفرق لأذنيك فى العشق وفى امكان اية
جميلة ان تقودك من انفك بابتسامة أو غمزة عين ..
انا شخصيا ورثت عنك الاحساس بالجمــال
المتجسد فى امراة ! ولكنهم حرموك من النجـاح فى
مغامراتك العاطفية .. حتى كولومبيـــن كانـــوا
يحرمونك منها (بزهو) اما حفيدك ياجدى فدائمـا
موفق فى غرامياته (يدقق النظر بين المتفرجين)
ارجوا الا تكون زوجتى تسللت فى الظلام الى الصالة!
(للقناع) كما حكموا عايك بأن تولد غبيا شرهـا
يسهل التغرير بك ـ ومع ذلك فهناك شىء الهى او
شيطانى فى غبائك وحمقك ـ ولقد عوضك الله عن
بلادة الذهن برشاقة الجسد وسرعة الحـركة ..
دائما تقفز وترقص السومرسولت ـ دائما معلق فى
الهواء ـ بل فى رسوم كثيرة رأيتـك تمشى على
ساقين من الخشب Stilts ولقد وصـلت
عظمتك واهميتك بين شـخصيات الكوميـديا
ديللارتى الى درجة فرضت على ممثـلك أن يكون
راقصا رشيقا ، بل ويتخصص طوال حياته فى تمثيل
دورك مسهما فى تطويره مضيفا اليـــه من ذاته
(يخرج منديلا ليمسح دموعه المتساقطة) وأنا اخر
احفادك قد اكتسبت الكثيـــر من هذه التطورات
والاضافات (هناك من يسأله) ماذا ياسـيدى ؟
تريدنى ان أتحـدث عن الزى المسرحى الشـهير
لأرليكينو ؟! فليكن ما تريد . . فأنت الذى تدفع ولا
مكان لأحزانى الخاصة هنا ..

تعتبر ملابس أرليكينو اشهر واهم زى فى تاريخ
المسرح على الاطلاق ، مع ملاحظة ان الزى الذى ولد
به يختلف تمام الاختلاف عن زى شـبابه وباقى
مراحل عمره . « فأقدم الرسوم تظهر الجزء العلوى
من هذا الزى ملاصقا للجسم يقفل بعضه من الامام
برباط . أما جزؤه الأسفل فأشبه بسروال منـه
بشىء اخر . وتجمع بين الجزئين بقع مختلفـة
الالوان والاشـكال » . وفى مطلع القـرن السابع
عشر يبدأ تطويع البقع لتصبح مثلثات متناظرة زرقاء
وخضراء وحمراء محددة بخطوط صفراء ضيقة .
ثم عند انتهاء القرن تصبح المثلثات ماسات ـ وكان
الزى رقعة شطرنج ـ ويقصر الجزء الأعلى . ويقدم
مسرح الجيب حاليا أرليكينو فى زى قريب الشبه
من رقعة الشطرنج هذه .. ولكن الجديد فى الأمر
هو ترديد هذه الرقعة الشطرنجية على ارضية المنظر
وجدرانه (بزهو) لعـل المقصود بذلك هـو تأكيد
اهمية جـدى الأكبر أرليكينو ، والأرليكينية عموما
فى مسرح الكوميديا ديللارتى التى تلقى بظلال واضحة
على مسرحية « خادم سيدين » التى يقال ان الممثل
المعروف Sacchi هو الذى أوحى بفكرتها الى
كارلو جولدونى ، وأن المسرحية فى صورتها الاولى
كانت تترك الحـرية للممثـل Sacchi ـ الذى
كان يقـوم بدور تروفالدينو (أرليـكينو) ـ فى
ارتجال ما يعـن له من مشاهد واشغال مسرحيـة
ضاحكة .. قـد تأثر جولدونى بهـذه المشاهد
والأشغال المسرحية عنـدما أعاد كتـابة المسرحية
لينشرها فى عام ١٧٥٣ . وقد ترجم المسرحية الى
العربية سعد أردش فى لغـة تجمع بين الفصحى
اساسا والعامية القريبـة من الفصحى أحيـانا .
غير ان المخرج كرم مطاوع أراد أن يعمق الكوميديا
فى بعض المواقف فاقترب الى العامية أكثر ، ولكنه
أحتفظ للمشاهد والمونولوجات العاطفية والانفعالية
بلغتها الفصحى السلسلة (هناك من يقاطعه) ماذا ؟
لم أكمل حديثى عن زى أرليكينو ؟! أجـل ـ انت
محق يا سيدى ـ هناك قبعته التى كان يضعها على
رأسه الحليق ـ كانت لينة يحليهـا شعر ثعلب
او اذنا ارنب أو بعض الريش . ثم استبدلت هذه
القبعة فى نهاية القرن السابع عشر بأخرى حادة
مقمعة (طرطور) . أما القناع .. فكما ترونه الآن
.. أسود بشع .. يعلوه انتفاخان . وسبق أن
عرفنا أن Dossenus فى هزليات الأتيـلان
كان يرتدى قنـاعا مشابها . ويقـال : « اذا كان
أرليكينو ينتسب الى الساتير الأول أو ممثل الأتيلان
أمكن تفسير قناعه ، وكذلك قميصه المبرقش الذى

(١٣) « الدراما ، أزياؤها ومناظرها » تأليف جيمس لافر .

لا يزال غامضا » . فلقد كان الساتير الصغير احد العبيد المهرجين ، يرتدى جلد حيوان منقط ، وعلى وجهه قناع أسمر ليوحى بوجه عبد افريقى . وكان رأسه حليقا عليه قبعة فلاح ، بل ان الساتير الصغير – كحفيده أرليكينو – كان راقصا وبهلوانا يمسك بعصا صغيرة ، ويغازل اية فتاة تقابله – وكان يهرب من الجنود والكهنة ، وعندما لا يجد مفرا من لقائهم يدافع عن نفسه بعصاه الصغيرة المثيرة للسخرية . وفى هزليات الأتيلان هناك ايضا Bucco كان فى غبائه وبهلوانيته جدا صادقا ومباشرا لجدى اركيكينو . ولا ننسى ممثل « الميم » بسترته المزقة المتعددة الألوان . وفى بعض الرسوم تتدلى من قناع اركيكينو رجل ارنب تفسر انتسابه الى ممثلى الاتيلان مسطحى الأقدام Planipedes ، ويعتبر قناع اركيكينو الفز وأغرب ما فى شخصيته ، ولولاه لظل كاى مهرج آخر من مهرجى الكوميديا ديللارتى ، « ان كل حفر أو رسم وجد لقناع أرليكينو كان يضيف أختلافا جوهريا عن الآخر . فبالرغم من الأوصاف المحددة لهذا القناع . الذى يغطى نصف الوجه ويعلوه انتفاخان ، أو دملان ، ويغطيه شعر أسود كث وشائك وبه تجويفان ضيقان للعينين ، وبالرغم من ذلك فالقناع يوحى بالبهيمية ، والزنجية ، والخبث والدهاء ، والروح الساخرة التهكمية ، كما أنه يحمل الصفات الوراثية لأسلافه – كل هذه الصفات تصدق على قناع أرليكينو ، الا أنه ليس بينها صفة واحدة يمكن أن تعبر وحدها عن الأثر الكامل (يضع القناع على وجهه) لهذا القناع اللفز الذى يجمع فى نفس الوقت بين ما هو أحقر من الانسان وبين ما هو أقدس من البشر . هذا ما يقوله « نيكلوس » عن قناع أرليكينو .



بعد تفكير وهناك تفسيران لطيفان حظى بهما قميص ارليكينو متعدد الألوان .. اولهما اسطورى يقول ان الاله ميركورى قد نشر حمايته على أرليكينو – مثلما فعل مع أسلافه ممثلى الأتيلان – وزوده بقوة سحرية تمكنه من الاختفاء عن الأنظار والانتقال من مكان لآخر فى لمح البصر . ولعل هذه القوة السحرية تتمثل فى زيه المتعدد الألوان – الذى يفسر عدم ثبات مزاج ارليكينو وبهلوانيته ، فهو دائما معلق فى الهواء .. اما عصاه فهى تقليد لرمح الاله ميركورى . أما التفسير الآخر فيتمثل فى قصة فرنسية ساذجة تقول : حل العيد ولم يكن للطفل أرلكين حله جديدة لفقر والديه .. ويفاجئه زملاؤه بمجموعة قطع من الاقمشة استبقاها كل منهم من قماش حلته الجديدة .. الا ان القطع كانت مختلفة الالوان .. وهكذا يصبح لأرلكين حلة متعددة الألوان يرتديها .. ثم يضع على وجهه قناعا أسودا . ويثبت على مؤخرته ذيل أرنب ويمسك سيفه الخشبى ، ويخرج الى ساحة القرية يرقص ويقفز ويغنى فرحا مرحا ببدلته الغريبة ..

●

من الواضح حتى الآن اننا لم نستدل على تفسير نهائى قاطع مانع لزى اركيكينو او حتى زى اسلافه . ونفس الشىء يصدق على شخصيه اركيكينو ذاتها ، فبالرغم « من أن كوميديا الاغريق والرومان القديمة ، وكوميديا انجلترا فى العصور الوسطى ، وكوميديا ايطاليا أو فرنسا الحديثة ، تقدم لنا نفس الأنماط الكوميدية الثابتة مع تأكيدها وحدة جذور المهرجين » . فانه يصعب تفسير شخصية أرليكينو بهذه المقولة . فلقد فاق جميع المهرجين بل تفوق على زملائه فى الكوميديا ديللارتى .. جميعهم أختفوا أو احتوتهم الظلال ، ولم يمكنهم الفكاك من صلتهم المباشرة بأسلافهم ، فيما عدا أرليكينو الذى تخلص تدريجيا – خلال تاريخه الطويل – من الصفات الوراثيه المباشرة ليصبح فى النهاية التجسيد الملغز لقوة الحياة .. لقد اصبح أعظم الشخصيات المسرحية غموضا وسحرا ..

ولد فى المسرح مهرجا ريفيا غريرا – وعاش فيه طوال عمره ، وتجول فى أنحاء العالم ، وارتاد عوالم أخرى غير المسرح ، كالأدب والشعر والحفر والرسم (بزهو) لقد رسم بيكاسو صورة لأرليكينو – ولد فى المسرح مهرجا ساذجا وتركه رمزا شعريا بعد أن خاض حروبا طويلة فى ايطاليا وفرنسا وغيرها ضد السلطات والكنيسة والبرلمان – واشهر حروبه « حرب المائة عام » التى خاضها فى فرنسا ضد بعض المنظمات المسرحية الفرنسية بعد ان طرد من القصر الى السوق و .. (**هناك ضجة**) ما هذه الضجة التى تصدر من الكواليس ؟ (**للجمهور**) انهم باقى اقنعة وشخصيات الكوميديا ديللارتى – زملاء جدى الأكبر أرليكينو – يحدثون ضجة لأننى لم اقدمهم لحضراتكم والفصل يوشك على الانتهاء (**ينظر الى الكواليس**) معذرة ! نقطة أخيرة وبعدها اقدمكم للسادة المتفرجين (**للجمهور**) لحين العودة الى اركيكينو وحروبه فى فرنسا اود ان أؤكد أن شخصية أرليكينو ترتبط ارتباطا وثيقا بالممثل الذى يلعبها ، ومن أشهر الممثلين الذين كرسوا حياتهم الفنية لتمثيل شخصية أرليكينو وتطويرها منذ مولده فى ايطاليا ، ثم رحيله الى

فرنسا : جانازا البرتو ، بولوجنا سيمونى (١٥٧٤ – ١٥٧٨) ، ما رتينيللى تريستانو (١٥٥٣ – ١٦٣٠) ، أندرينى جيوفانى (١٥٧٨ – ١٥٦٠) ، لوكاتيللى دومنيكو (١٦١٢ – ١٦٧١) ، بيانكو ليللى دومنيكو (١٦٤٠ – ١٦٨٨) ، جيرادى ايفارستو (١٦٦٦ – ١٧٠٠) ، توماسو انتونيو (١٦٨٣ – ١٧٣٩) ، ساتشى جينارو (١٧٠٨ – ١٧٨٨) ، وبير تنازى كارلو انتونيو (١٧١٠ – ١٧٨٣) .. وهناك ممثلون مشهورون لم يتمكنوا من مقاومة سحر أرليكينو وشخصيته .. فاعطوها جزءا من حياتهم المسرحية ، أمثال دافيد جاريك ، وأدموند كين ، وولسون باريت . أما فى مصر فأول أرليكينو بها هو محمود فؤاد شريف بمسرح الجيب – لقد حقق بنجاح أكروباتية وخفة ظل تروفالدينو (أرليكينو) .. ولكن صوته فى حاجة الى مزيد من التدريب ليصبح طيعا متنوعا متلونا – مثل حلته الأرليكينية المتعددة الألوان – ليحقق مختلف التأثيرات المضحكة الكامنة فى كلمات جولدونى .. **(هناك من ينادى عليه من الصالة)** من ينادى على حفيد أرليكينو الأكبر ؟! هذا الصوت ليس غريبا عنى ! من ؟! **(بفرح ودهشة)** فرفور ؟! كيف امكنك دخول هذا المسرح يا صديقى ؟ انه مسرح السادة لا الفرافير أمثالك !! ماذا ؟ **(مقهقها)** اجل ! أنت محق فأنا مثلك فرفور ابن فرفور !!

(ويشيراليه بالصعود على المسرح – وبالفعل يتجه فرفور الى المسرح .. « فى ضجة وزيطة وزمبليطة يرتدى بدلة قديمة جدا ذات شكل خاص هى مزيج من رداء البهلوانات والأرجوزات والمهرجين فى السيرك وهو أسمر البشرة او مائل السمرة ووجهه مطلى بالدقيق أو بالبودرة البيضاء – أو يرتدى قناعا خاصة بفرفور – وعلى رأسه طربوش قديم أو طرطور على هيئة طربوش – ويمسك بمقرعة فى يده » ١٤ يتعانق فرفور مع حفيد أرليكينو بطريقة بهلوانية) .

ما هذا الذى تلبسه يا فرفور ؟ **(للجمهور)** أليست ملابسه قريبة من ملابس أرليكينو يا سادة ؟! **(لفرفور)** وما هذا القناع الفرفورى ؟ ألم يقل خالقك يوسف أدريس : – « انا شخصيا أكره التمثيل بالأقنعة .. وشعبنا يكرهها تمثيلا او حقيقة ، وليس لدينا مانع ابدا ان يلعب الماكيير بوجه الممثل كما يشاء ، ولكن فكرة القناع نفسها لا تعجبنا الا فى حلقات زورو ، فامسرحنا تقاليد عريقة ربما أعرق من الكورس والقناع وقواعد ارسطو ؟! » ١٥ ، الم يقل ذلك ؟! **(للجمهور)** لعلكم تعرفون القزم نخلة .. أو رأيتموه على مسرح الجيب يقوم بدور عامل الستار فى مسرح جولدونى – لقد أمتعنى نخلة فى احدى المرات بذكرياته التى يرويها لى عن فرقتى أحمد المسيرى وعلى الكسار ، وكان يعمل بهما – ولقد علمت منه أن « البلياتشو » فى هذه العروض كان يلبس أحيانا قناعا ، كما أن « الحبيب » أو العاشق كان يرتدى قناعا مخيفا يرعب به الخادم أو « البلياتشو اللمض » الذى يقطع عليه طريقه ويحرمه من ابنة سيده .. **(ينظر الى فرفور)** الا ترون ايها السادة تشابها بين فرفور وارليكينو ؟ **(يقف الدكتور يوسف أدريس فى الصالة محتجا .. فيستدرك حفيد أرليكينو)** بغض النظر عن أصل كل منهما !! **(الا ان د . يوسف أدريس يتقدم حتى يصبح فى مواجهة المتفرجين ويبدأ كلامه) ..**



يوسف ادريس : كلا – أن فرفور أو (زرزور) له جذوره المصرية الأصيلة – فلقد ولد فرفورنا فى السامر الشعبى . والرواية أو السامر (واحيانا تسمى الفصل) ليست رواية واحدة وانما هى عدة (فصولات) .. ليس لها نصوص مكتوبة وانما لها نصوص أو مواضيع متوارثة . وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون فى همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها ، وهى ليست بالضبط الكوميديا ديللارتى ..

حفيد أرليكينو (يقاطع) : الارتجال لعدم وجود نص مكتوب ليس سوى السيناريو أو الموجز وهو ، سمة جوهرية من سمات الكوميديا ديللارتى .. ولقد كانت تسبق العرض جلسة تضم الممثلين والموجه وهو فى العادة مدير الفرقة ومؤلفها وممثلها الأول . ويبدأ الموجه بقراءة السيناريو الذى اعده من قراءاته فى الكلاسيكيات وقصص العصور الوسطى . ويوضح السيناريو موجز الأحداث المسرحية

(١٤) توجيهات يوسف ادريس المسرحية فى : الفرافير وان كان المخرج كرم مطاوع لم يلتزم بهذه التوجيهات فى تنفيذ ملابس فرفور على المسرح .

(١٥) مقدمة يوسف ادريس لمسرحية (الفرافير)

والمكان الذى تدور فيه وترتيب ظهور الممثلين ودور كل منهم ، ثم تدور المناقشة حول تحديد المنظر وأسماء الشخصيات والعلاقات القائمة بينها ، كما يحدد مواضع الدخول والخروج ويتفق على توقيت للمونولوجات ومشاهد « الميم » .
– هذه بالطبع الصورة المتطورة لما كان يحدث فى المراحل البدائية للكوميديا ديللارتى ، وهى لا تختلف كثيرا عن تصور الدكتور يوسف ادريس .

د . يوسف أدريس (يستطرد) : ان الأدوار فى الكوميديا ديللارتى توزع توزيعا عادلا بين الممثلين . اما فى كوميدياتنا نحن فالأدوار غير موزعة اذ ان هناك دورا رئيسيا واحدا هو دور فرفور – المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ، ومن مواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس ، بحيث يتضح لنا فى النهاية أن الأدوار الأخرى ليست سوى مناسبات (تفرش) لفرفور حمل حواره أو سخريته ، وليست أدوارا تمثيلية بالمعنى المفهوم .

حفيد أرليكينو (يقاطع) : وأرليكينو أيضا كان القناع المحورى القاسم المشترك فى عروض الكوميديا ديللارتى .. ولكن هذا لا يعنى الغاء كل أهمية للأقنعة والشخصيات الأخرى . فالعرض المرتجل كان عرضا مسرحيا لا يخلو من قيم دراميه .. اى من حركة وصراع يحتمان بالضرورة وجود أكثر من شخصية .. وان تفاوتت درجات اهميتها وفعاليتها فى العرض .. ثم ماذا عن شخصية « السيد » وباقى شخصيات « الفرافير » .. ألا تزاحم « فرفور » فى الأهمية ؟!!

د . أدريس (يستطرد) : وفرفور مثال صادق للبطل الروائى المصرى الحدق الذكى الساخر .. ينطق فيحس المتفرجون انه يتكلم بأسمهم ، وانه ليس صوته وحده ، ولكن صوتهم جميعا اذا أرادوا التحدث . انه وحده كورس كالكورس الاغريقى تمثل فى فرد ليؤدى وجهة نظر الجماعة الساخرة ..

حفيد أرليكينو (يقاطع) : أما عن الذكاء والحداثة فقد اكتسبهما أرليكينو مع الزمن ، وبالذات فى القرن السابع عشر . ولأرليكينو نفس اللسان الساخر التهكمى الذى سخر من السادة البرجوازيين أو الاقطاعيين بل ومن الدكاترة الأدعياء .. وفى هذا كان ينتقم باسم الطبقات الدنيا ونيابة عنها – من السادة بالسخرية والتهكم .. اى انه ايضا كان لسان وصوت طبقته الاجتماعية ومن على مستواها أو قريب منها – وهذا ما يقصده الدكتور أدريس بالجماعة ..

د . أدريس (يستطرد) : انها الجماعة البشرية حين تنتج من بين آلاف افرادها فردا وظيفته الأولى أن يرى حياتها ويراقبها ويتذوقها ، اذ الآخرون مشغولون تماما بمزاولة هذه الحياة ، لتستطيع الجماعة بعدئذ أن تلتئم وتقضى كل حين ليلة تسمع فيها راى هذا الذواقة الجرىء الذكى الوهاج الصريح صراحة قد يخدش حياء المستحين منهم ، ولسانه يشملهم جميعا من أكبر كبير الى أصغر صغير . ولا تغضب الجماعة أبدا منه ومن رأيه . وانما تتقبله ، ومن فرفور فقط على استعداد لتقبله . فلنسمه اذن الضمير الجماعى الساخر .. فلنسمه قرن استشعاره .. فلنسم الفرفورية دينا صلاته الضحك .

حفيد أرليكينو (يقاطع) : هذه وظيفة الفن والفنان الشعبى دائما – ألم تقدم الكوميديا ديللارتى انماطا من كل أقليم بقصد النقد الاجتماعى – ولم تكن الجماهير تغضب من المهرجين الساخرين المتهكمين ..

د . أدريس (يستطرد) : زمان حين كان الجمهور يدفع بفرافيره فقط فى الحلبة ويلتهب سعادة وحماسا وضحكا لكل ما يقولون فهم ليسوا ممثلين انهم مؤلفون أيضا وحكماء أيضا وساخرون ولهم وجهة نظر جديدة وغريبة ..

حفيد أرليكينو (يقاطع) : هكذا كان ممثل الكوميديا المرتجلة .. مؤلفا ..

د . أدريس (يستطرد) : فرفور ذلك الجسد الضئيل أو النحيف المحشودة فيه كل طاقة نشاط هائلة .. انى اريده فى كل مكان على المسرح بحيث لا تستطيع أن تضبط انتقالاته . وحبذا لو استطاع أن يقفز فى الهواء أو يصنع « السومرسولت » حتى يبدوجسده فى نفس اشتعال عقله . وتبدو حركته لاذعة مباشرة هى الأخرى كلسانه . أريد أن أحس فيه بشىء غير آدمى ينتمى الى الجن والعفاريت .

حفيد أرليكينو (يقاطع) : وهذا ما كانه أرليكينو منذ ولادته ـ أو اكتسبه خلال مراحل تطوره .

د . أدريس (يستطرد) : اريده ليس فقط أن يقول ما كتب له من حوار .. ولكنه يكون على استعداد لأن يكبح جماح متفرج طويل اللسان ذا بديهة حاضرة بحيث يستطيع أن يروض الأنفس الهائجة حتى يدركها السلام .

حفيد أرليكينو (يقاطع) : كلام ثبت أنه مجرد نظرية تفشل عند التطبيق .. حتى فى مسرحية « الفرافير » ذاتها .. فالممثل الآن لم تعد لديه القدرة أو الثقافة التى تمكنه من الارتجال تلقائيا مثلما كان يفعل ممثل الكوميديا ديللارتى . بل من العسير أن نتصور ترك فرقة من الفرق المسرحية الحديثة لتقدم عرضا مرتجلا ـ محترما ـ بالاعتماد فقط على موجز (يوجه كلامه الى الدكتور ادريس) أولا يجب أن تعلم اننى مصرى مثلك ، ولى نفس حماستك واخلاصك للمسرح المصرى القومى ، هذا بالرغم من قيامى بدور حفيد أرليكينو أمامكم الآن ـ هذا لأكل العيش فقط ... ولكن احساسنا بقوميتنا يجب ألا يجعلنا ننكر فضل الفكر أو الفن الانسانى العالمى وأثره ـ المباشر وغير المباشر ـ على الفكر أو الفن المصرى .. وهذا ما لم يفعله الايطاليون أنفسهم عندما أرخوا لمسرحهم الشعبى المرتجل ، فاعترفوا بفضل الكوميديات القديمة الفليك والأتيلان ـ لمجرد انهم وجدوا ـ بالمنهج الاستقرائى البحت ـ أن هناك أوجه شبه مشتركة (يفاجئه أحد المتفرجين) ماذا ؟ كيف تأثر السامر الشعبى بالكوميديا ديللارتى (بارتباك) الحقيقة أن ما لدى من معلومات فى هذا الموضوع يجعلنى اتردد فى القطع برأى محدد ـ وخصوصا أننى لم أبحث بنفسى بحثا علميا يمكننى .. (يضحك الجمهور لارتباكه مع وضوح ضحكات يوسف ادريس وارتفاعها .. يزداد ارتباكه) أنا لم اقرر على أى حال بصورة قاطعة أن فرفور امتداد لأرليكينو من الناحية التاريخية . ومع ذلك فلقد تمكنت ـ كما رأيتم ـ من أن أستخرج أوجه شبه واضحة بين الفرفورية كما يتصورها يوسف ادريس والارليكينيه .. (يتذكر فجأة) هناك رأى للمرحوم عباس محمود العقاد يقول فيه : ١٧

« فن المهزله الايطاليه التى كانت تروج رواجا كبيرا بين أبناء المدن والقرى منذ أواخر القرون الوسطى الى ايام موليير وما بعدها ، وكان رواجها بين الفرنسيين لا يقل عن رواجها بين الايطاليين الذين نسبت اليهم ، وقد نضيف الى ذلك أنها راجت فى مصر والشرق العربى مثل هذا الرواج وانتشرت مع الفرق المتنقلة حيث تقام الموالد والحفلات الموسمية من قرى الريف أو مدن العواصم الكبرى . واسم البلياتشو مقتبس بلغته الأصلية من هذه المهازل » .. (موجها كلامه الى يوسف ادريس) كم كنت أود أن تشير علينا بالأبحاث والدراسات ، بل ونصوص ـ ان وجدت ـ التى تهدينا الى جذور الفرفورية ـ التى تصر ـ فى حماسة ـ على مصريتها الصرفه !! (وهنا يقف **الدكتور حسين فوزى** من بين المتفرجين ليقول) :

فى ٢٤ يناير سنة ١٩٦٣ نشرت بجريدة الأهرام مقاله بعنوان « عود الى أصول التمثيل الشعبى ـ أردت بها أن أرد على نوع من « الاجتهاد » حاوله الزميلان احمد بهجت وشوقى عبد الحكيم ، بنشرهما عدة نماذج من مسرح الفلاحين ومحاولتهما ربط التمثيل فى الريف بفن مصرى قديم يشبه أن يكون تجاوبا أو حوارا يجرى بين جدران المعابد كطقس من طقوس عبادة الثلاثى الأوزيرى .. غير أن هذه النماذج لا يمكن الا أن تكون أثرا عافيا من آثار التمثيل العربى متنقلا من العواصم الى الريف، وهذا بدوره واضح الأصل فى التمثيل الأوربى ولا شأن له بمصر القديمة ولا بعصورنا الوسطى بأى حال .

ألفريد فرج (يقف بين المتفرجين) : وهذا منطقى .. فالمسرح فى بلادنا فن استقيناه من أوربا وحيث أن تيارا للكوميديا ديللارتى أثر على المسرح الأوربى الحديث ـ وبخاصة فن الكوميديا ـ آثارا

---

(١٦) كلام يوسف ادريس مأخوذ عن مقالاته « نحو مسرح مصرى » مجلة الكاتب العدد ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ عام ١٩٦٤ .

(١٧) سلسلة حول مائدة المعرفة العدد الخامس ـ ترجمة حبيب سلامه

(١٨) لعله مشتق من احدى شخصيات الكوميديا ديللارتى المعروفة باسم بولتشنيلا أو من شخصية «بالياتشو» التى ظهرت فى القرن السابع عشر .

ظاهرة .. فلا عجب اننا ايضا قد تأثرنا بتيارها ، ودليل ذلك أن العلاقة بين أركان السامر الشعبى ، وأركان المسرح الشعبى الاوربى واضحه — فالشخصيات المثبته ، وعلاقه الخادم بالسيد ، وشخصيه الخادم المتمرد الذكى والاهتمامات الشعبية — كلها من أركان الكوميديا ديللارتى .

د . حسين فوزى (يستطرد) : ان تاريخ مصر فى العصور الاسلاميه الوسيطه لا يمكن ان يكون قد فاتها وصف لشكل من الأشكال التمثيلية بالمعنى المعروف . واذا كان هذا قد فاتها فلا أحسب ذلك التمثيل « القومى الأصيل » قد غاب عن أعين علماء البعثة الفرنسيه فى حمله سارى عسكر بونابرتة ولا عن الوصافة الرائع الشيخ عبد الرحمن الجبرتى .. ولقد حاولت أن اجد فى كتاب « ادوارد كين » ، « عوايدالمصريين » شيئا يمس عن قريب او بعيد وصف « تمثيلية بلدية » فى النصف الاول من القرن الماضى ، فلم أعثر فيه على شىء من هذا القبيل الا فى موكب « الأعجام » أيام عاشوراء . وأخيرا ظفرت بضالتى فىكتاب « رحلة فى الشرق» للشاعر الناثر « جيراردى دى نرفال » — ولقد ذكر فيه شيئا شبيهـا بما ذكره الجبرتى عن فرقة التمثيل الفرنسيه التى كان يؤمهـا رجال الحملة الفرنسية بالازبكية .. فقد شاهد الرحالة الفرنسى فى حى الموسكى رواية « فودفيل » مثلها هواة من الجالية الفرنسيه فى النصف الأول من القرن الماضى . ويتضمن كتابه فصلا بعنوان « المؤلكين » اى المهرجين يقول فيه :

« والمصريون كثيرا ما كانوا يتفكهون بمشاهدة تمثيلية « فارص » من نوع منحط سخيف يسمونه لعب المحبظين — وتقام التمثيليات غالبا فى الافراح وحفلات الختان عند ذوى اليسار ، ويتجمهر حولها النظارة فى رحبات القاهرة ، وهى غير جديرة بأن توصف لما فيها من نكات سوقيه بذيئة يصفق لهـا الجمهور . والقائمون بها رجال وأدوار النساء يمثلها ذكور أو غلمـان بملابس النسوان .. وأشخاص الدراما هم « ناظر » أى حاكم اقليم ، وشيخ بلد ، وخادم شيخ بلد ، ورجل غلبان مدين للحكومة ، ثم خمسة أشخاص أول من يدخلون الحلقة : اثنان يضربان الطبل والثالث يعزف على المزمار والرابع والخامس يرقصان . وبعد أن يعزف هؤلاء يرقصون هنيهة ، ثم يدخل أشخاص الرواية ، ويقفون فى دائرة ويبـدأ التمثيل .. والروايه تعنى تحذير أولى الأمر ولفت نظرهم الى اصلاح الحال وهو بالذات ما كان يهدف اليه الفن فى عصورنا الوسطى — أى أن المصريين ما برحوا يعيشون عصرهم الوسيط » ١٩ .

الفريد فرج (يستطرد) : سواء أكان فن السامر الشعبى المصرى قد انحدر الى مواطنه فى الريف أو فى السيرك أو على منصة المرحوم أحمد المسيرى او تلميذه حمام العطار — أبقاه الله — انحدر الى مواطنه من روض الفرج عن تقاليد مسرحية عبرت عصر القرن التاسع عشر عن مسارح افرنجية أقامتها الحملة الفرنسية فى مصر أو الجاليات الأجنبيه .. سواء أكان هذا الافتراض التاريخى هو الحقيقة أو كانت الحقيقه فى الافتراض الانسانى الذى يدعى بوحدة العقل البشرى ويعزو التشابه الواضح بين نماذج الفنون الشعبية العربيه والهندية والصينية بل والاوربية لوحدة الطبائع البشريه ونماثل العقل والوجدان البشرى .. لا لمجرد الاتصال والنقل بين الشعوب .. سواء أكان هذا أو ذاك فلن يستطيع غير المسح التاريخى العلمى الدقيق أن يقطع فى هذا الأمر .

حفيد أرليكينو (يقاطع) : هذا هو الطريق الصحيح الأمثل لخلق مسرح مصرى بالرغم من قول المرحوم الدكتور محمد مندور : « ان الفنون الشعبية (خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا) التى قد تشبه فن المسرح لم تخلق أدبا ولا خلفت تراثا أدبيا ، ولكنها ولا شك قد مهدت العقول والحواس للاقبال على فن التمثيل الذى أخذناه عن الغرب بعد أن اتصلنا به » (٢٠) ومع ذلك فالدراسة والبحث قد تقودنا الى ما يراه يوسف ادريس ، ويتحمس له .. وقد تتضح أصاله تصوره اذ ما أمكنه الاستمرار معتمدا على « فرفوره » كمحور لانتاجه المسرحى المقبل ، وان كان بعض المفكرين يرون أن تجديد يوسف ادريس فى « الفرافير » ليس الا تجديدا لمسرحية واحدة . وان هذا المنحى لا يمكن تكراره واتخاذه أسلوبا فى التأليف المسرحى من الممكن ان يستمر فى مسرحيات عديدة .

الفريد فرج (يستطرد) (٢١) : الواقع اننا اذاربطنا هذا التجديد بتمثيليه السامر التى تحتضر وتذوى فى الريف وفى السيرك الأهلى ، تصدق عليه النبوءة ، ولكننا اذا تتبعنا آثار هذا المنحى الى الأصول الأوربية التى أزدهر بها فى عصر النهضة ، فاننا سنجد أنفسنا حيال كنز لا حدود لعمقه وثرائه — كنز الهم كتابا خالدين .

(١٩) مقال الدكتور حسن فوزى — ملحق جريدة الاهرام فى ٢٤—١—١٩٦٣ .

(٢٠) الفن التمثيلى — المسرح : تأليف الدكتور محمد مندور دار المعارف بمصر .

(٢١) كلام الفريد فرج منكتابه الذى صدر فى الشهر الماضى باسم « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » كتاب الهلال .

حفيد أرليكينو (الى يوسف ادريس) : ان مهمة البحث عن مسرح مصرى تحتـــاج منـــك – ومن آخرين – الى الدراسه والبحث تماما مثلما فعل فى ايطاليا انجيليو بيولكو ، وان كانت مهمتك اصعب لانك ستبدا من فراغ تقريبا ، فالســـامر الشعبى ملهمك – فى طريقه الى الانقراض تماما ، دون أن يترك أيه تقاليد أو تراث – ولو بدائى متخلف – يمكن اعتباره نقطه انطلاق .. هذا مع تسليمى معك جدلا بان السامر الشعبى مصرى أصـيل مائه فى المائة . وسيحتاج الامر بعـــد ذلك الى فريق من الممثلين المخلصين المتحمسين مثلك يتمتعون بمقدرة على الخلق والارتجال – أو تربى لديهم هذه المقدرة بالثقافة والتدريب المتواصلين – بعد أن تخلق لهم الجو الأسرى الخلاق – فليوفقك الله (ثم ينظر الى فرفور) أتمنى مخلصـــــا أن يعيد فرفور مجـــد الارليكينية – (مستدركا) أقصـــد الفرفورية .. وهذا لا يعنى بالطبع العودة الى ارليكينو الأحمق الذى عاش فى ظل مجتمعات متخلفة فرضت عليه البلادة والحمق .. هذا لن يكون ، ولن يفيد فعجله الزمن والتطور لا تعود الى الوراء .. وكل عصر أو مجتمع يخلق ارليكينه أو فرفوره .. وفرفور اليوم ابن لعصر الذرة والاشتراكيات والحريات والعدالة – ولهذا نجده يناقش سيده « ليه هو سيد ؟! » « يصرخ فجاة ويتحسس خلفية رأسه) آى !! من ؟ بريجلا ! (غاضبا) لم يحن موعد تقديمك للسادة المتفرجين – أنا أعرف مكرك وخبثك .. فلكم قاسى جدى أرليكينو على يديك ! (بشدة وحـــزم) لن تستطيع معاندتى أو خداعى مثلما فعلت مع أرليكينو الأكبر، فلقد اكتسبت من صراعاته فى الحياة نفس دهائك ومكرك يا صديقى . . انت « بلديات » جدى . . من برجامو العليا .. أعرف – انت أذكى وأدهى منه .. ولكن أين خنجرك وكيس نقودك – أسرع وأحضرهمـــــا وسأقدمك للسادة المتفرجين .. « يتحرك نحـــو الكواليس ويؤدى بانتوميم غلق باب .. بضـــحك ارليكينو فى انتصـــار) وهـــكذا أتخلص من هذا الشيطان ! وأنتقم لك يا أرليكينو الاكبر من عدوك اللدود بريجلا الذى كثيرا ما حرمك حبيبه قلبـــك كولومبين (ينادى) كولومبين .. تعـــالى بسرعة (يفرد ذراعيه مرحبا) اهلا بعشيقة جدى أرليكينو (للجمهور) أيها الســـــادة – أقدم لكم كولومبين Colum-bine وهى من المجموعة الثانية من شخصيات الكوميديا ديللارتى ، وتسمى الشخصيات المباشرة غير المقنعة Straight characters وليس لها جذور كلاسيكية ، ويندرج تحت هذه المجموعة العاشقات والعشاق ، وهى شخصيات لا نمطيه ، ومن ثم كانت أزياؤهـــا هى أزياء العصر العـــادية – كل حسب طبقته الاجتماعية – وكان يشـــترط فيها الاناقة والرشــــاقة للتمشى مع رومنســـية العشاق – التى لا تخلو من جوانبها الكوميــــدية (ينظر الى كولومبين الوهمية) معذرة لاستطرادى فى الحديث عن العشاق والعاشقات – ولكن السمت عاشـــقة ايضـــا ؟ – بل وعاشـــقة صريحة واضحة لا تخفى عواطفها تحت قنـــاع زائف (يشير الى احدى المتفرجات) كسيدتك ايزابيلا – التى تمثـــل فى النهــــاية احـــدى ســـيدات عصر النهضـــة البورجوازيات (للجمهور) أما كولومبين فليست كعاشقات الكوميديا ديللارتى ايزابيلا أو بيـــاترشى أو فلامينا .. انها كأترابها من الريفيات – (هامسا للجمهور) العاهرات اللاتى كن يخدمن فى بيـــوت السادة أمثالكم .. – ولعل براءة الممثله الشـــابة « نبيله صقر » قد طمست هـــذا الجانب الصريح الواضح فى شخصية « زميرالدينا » فى مسرحيـــة « خادم سيدين » التى هى فى الحقيقة كولومبين نفسها ، وان كانت قد اكتسبت شيئا من التقنـــع والزيف من سيدتها كلاريتشى .. ومع ذلك فلقد اضفت « نبيـــلة صقر » على الدور من خفة روحها ورشاقتها وخاصة فى مشهد لقـــائها مع أرليكينو أمام باب الفندق ، وهو من المشاهد الحيه الرشيقة المثيرة للكوميديا التى أبدع تجسيدها كرم مطـــاوع حتى فى الايحاءات الجنسية التى حققها بالرســـالة الملفوفة التى كانت تحركها زميرالدينا (لتروفالدينو .. بل لقد لخص موقف الاشتهاء الصريح عن طريق الايقاع الصوتى الهـــابط من ذروة أثنـــاء جلوسهما وظهراهما متلاصقين ، أما ارليكـ نو الأكبر فـكان بحكم طبيعته المرحة ، بل الفاجرة – يفضل امثال كولومبين (يوجه كلامه اليها) ولكم اشتركتمـــا معا فى مساعدة عاشق يقتفى أثر ابنة سيدكما أو زوجته الشابة ، أو فى كشف زيف تقيه ورعه .. ولكم تعذب أرليكينو من أجلك .. عندما كان يكيد له السادة أوبريجلا الخبيث (ينظر الى الكواليس فى دهشة) أوه – لم أنت غـــاضب من كولومبين يا جدى ارليكينو ! (للجمهور) مسكين .. يبـــدو انه يشك فيها . . ومع ذلك فهـــو احسن حالا من بعض عشاق الكوميديا ديللارتى أمثال ليليو وسلفيو وليندرو وغيرهم . . فلقـــد كانوا يمـــرون بفترات شـــك عصيبة سببها تكلف معشوقاتهم ومحـــاولة ستر عواطفهن تشبها بسيدات البلاط .. بل كانت لبعضهن تطلعات طبقية ، فيبتن يحلمن بالبـــلاط والقصر والزواج من أمير أو نبيل (ينظر للكواليس) أسمع الآن ايزابيـــلا وسلفيو يعيـــدان قراءة أحد المشاهد المحفوظة – انه مشهد « خصام يعقبــــه وفاق » ، (٢٢) أنصتوا معى :

(٢٢) نقلا عن الدراسة التى يقدمها مسرح الجيب – وهناك ديالوج باسم Scorn against scorn فى كتاب Seven Ages of The Theatre تاليف Richard Southern

هو : أغربى
عن وجهى
أى شيطانة تتقنع بالسماء
انى ألعن
يوم نظرتك
ألا تخجلين
من مواجهتى ؟
الا تذكرين ؟
هفواتك
ماذا تظنين
اننى هنا كى أتأمل جمالك ؟
(لنفسه) — لا أستطيع أن أنكر أنك فاتنة
ولكن ماذا تجدى الفتنة ؟
اذا ما شابه الخطأ
(لها) — لم أكن أتصور
ان السماء هى الجحيم
... الخ

هى : لتختفى
من حضرتى
اى شيطان يتقنع بالحب
أنا أكره
لحظه أحببتك
الديك الجرأة
كى تنظر الى ؟
الا تدرك ..
ماذا تعتقد ؟
زلاتك
اننى أتوقف لأتغزل محاسنك
(لنفسها) — أعترف حقا أنك جميل
وما يفيد الجمال ؟
اذا ما أفسدته الخديعة
(له) — لن أكن أقتنع
ان كيوبيد هو الشيطان
... الخ

(للجمهور) — هذا النموذج من المشاهد المحفوظة التى ابتدعتها الكوميديا ديللارتى — أقصد ممثليها — فهناك مشهد « سقوط المنديل » ، « عودة الحب » .. الخ (٢٣) انمجرد وجودمثلهذه المشاهدالمحفوظة ينفى عن الكوميديا ديللارتى الارتجال المطلق — الا انه يجب أن نتذكر أن الممثل كان يبتدع بنفسه أحيانا مثل هذه المشاهد ، وعندما تلقى استحسانا من الجماهير تصبح من المشاهد المحفوظة التى يتسلح بها الممثل فى ذاكرته للحظة المناسبة أثناء العرض المرتجل للكوميديا . ولقد وصلت بعض هذه المشاهد أو الديالوجات الى درجة من الدقه والاحكام الفنى حدت بريتشارد سوثيرن أن يرى فيها تركيبة سيرياليه — من ذلك النوع الذى يفتن كتاب المسرح المعاصر وبالذات كتاب مسرح اللامعقول (يفاجأ بدخول شخص وهمى) أهلا أرليكينو الاكبر .. قبل دخولك كنا نتحدث عن أسبقيتكم لنا فى استعمال الحوار السيريالى (ضاحكا) ولكم أسبقية أخرى .. فى عالم المرأة .. التى لم تعتل خشبة المسرح الا بعد ان أدخلتها الكوميديا ديللارتى فى عروضها ، ولأول مرة فى القرن السادس عشر .. وترتب على ذلك أن اعتلت المرأة المسرح الانجليزى فى عصر عودة الملكية — ولعل وجود المرأة كان من أسباب شعبية وجماهيرية الكوميديا ديللارتى (لجده) يا لك من محظوظ ! طوال حياتك وأنت تعيش بين النساء الجميلات ! — يخيل الى يا جدى أرليكينو أن الجمع بين الشخصيات المقنعة فى عرض واحد مع العشاق والعاشقات كان يكسب عروضكم أصالة وسحرا مراجعهما هذا الخليط من الاقنعة والأزياء الغريبه وازياء عصر النهضة ، وخاصة أزياء السيدات التى لم تكن تختلف كثيرا بين شخصية وأخرى ، وان اختلفت فمن حيث الدزجة لا النوع. فعشيقتك كولومبين مثلا وهى الخادمة Soubrette كانت ترتدى تقريبا نفس ملابس سيدتها .. طبعا بدون جواهر ولآلىء وما الى ذلك من أمور تميز الدرجة الاجتماعيه . ولقد حدث فى فرنسا أن كولومبين أو أرليكينة Arlecchina ارتدت زيا مقاربا لزيك فى تعدد ألوانه وطابعه العام . وهذا ما حرص عليه كرم مطاوع فى ملابس زميرالدينا ، غير أن أرليكينية أو كولومبين لم تكن تتقنع مثلك ، لعلها كانت تود أن تظل الصريحة الواضحه دائما ، أو لعلها خشت أن تهرب منها لو أنها حجبت عنك جمال وجهها . (ناصحا) ليتك تخلص لها يا جدى ولا تتشبه بالسادة نى تقلبهم فهى بعد كل شىء المخلصة الوحيدة التى تجد لديها العزاء والراحه بعد مغامراتك العاطفية الفاشلة الحمقاء مع سيدات لا يبتسمن لك ابتسامة واحدة الا ليوقعن بك فى « ورطه » للسخريه منك أو لتحقيق مآربهن مع عشاقهن ، وخاصة الزوجات

---

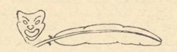
(٢٣) المرجع السابق

(٢٤) مسرحية The Three Cuckolds مثال واضح لهذه الحقيقة ترجمتها الانجليزية فى The classic Theatre, Vol. I. ed Eric Bentley

الشابات الخائنات لأزواجهن أمثـال بنطلونى Pantalone ـ نسبة الى موطنه .
انه نموذج لتاجر البندقية الثرى احيانا المعـدم أحيـانا أخرى . واذا كان متزوجا فلا بد له من « قرنين » (لأرليكينو الوهمى) وكم ساعدت ومعك كولومبين الذكيه فى بزوغ هذين القرنيـن ! وكم خدعنه وسـخرت منه محققا مكائد أصدقائه الذين يعملون دائما على افشال مشاريعه المالية والعاطفيه (للجمهور) أجل فبالرغم أن قدماه على حافه القبر الا أن عيناه دائما تتابعان عـاهرة جميلة .. لعله يستحق ذلك فهو بقناعه الذى يشبه منقار النسر يوحى لك وكانه نسر شره يبحث دائما عن جيفة.. وكان يتميز ـ فضلا عن السروال الواسع بجاكت حمراء وعباءة طويلة بكمين وبخف تركى ناعم وقبعة يونانيه صغيرة . ولقـد كان فى مراحله الاولى يظهر وعضو اخصاب جلدى يتدلى من ملابسه امعانا فى تصوير حيوانيته ، وتأكيد صلته بالأسـلاف (هامسا للجمهور) أرليكينو ذاته فى أيامه الأولى كان له نفس العضو الجلدى ـ الا أن كرم مطاوع يغض الطرف عنه فى شبه الدراسة التى يضمها عرضه.
واذا كان بنطلونى أحـد شيخى الكوميـديا من فنتسيا ، فالشيخ الآخر هو الدكتور Il Dottore فكان من بولوجنا ، وعضوا فى الاكاديميات الجامعية ومع ذلك فالمامه الضئيل باللاتينية ـ التى يحلو له دائما أن يحشرها فى كلامه ـ لا يقل عنه سـوى درايته بشئون الطب ، بل وشئون الحياة . وهو ـ كصديقه اللدود « بنطلونى » ـ فقير معدم تفشل عاطفياته .. وكان مظهره كعضو هيئـات علمية يتضح بعباءته السوداء وحذائه الأسود ، وقناعه يغطى الجبين والأنف فقط وخديه منتفخان كالنبيذ الاحمر فى لونهما ربما لأنه كان سكيرا (يصرخ فجأة ويتحسس ظهره بألم) آى .. من ؟ بريجلا الخبيث الدنىء دائما ! تهاجمنى من الخلف بخنجرك أيهـا الجبان .. هكذا أنت دائما لا تتردد فى اسـتعمال خنجـرك الـذى تعلقه فى منطقك دائما مع كيس نقودك المنتفخ ـ الا أنك جبان لا تحاول ذلك الا مع من هم دونك قوة أو الكهـول ! ماذا اقترفت فى حقك لتهاجمنى بالخنجـر ؟ لم أقـدمك للسادة المتفرجين ؟ وهل أستحق من أجل ذلك أن تريق دمى أيها الشرير ؟! أم لعلك تحقد على بصفتى حفيدا لأرليكينو الذى عقدت له الشعبية والجماهيرية طوال تاريخه وألقى بك وبصحبك فى الكوميديا ديللارتى فى الظل لينعم هو بالأضواء ؟! (للجمهور) لقد كان بريجلا دائما الخادم الدساس غير الأمين الخارج على القانون ـ وله امتداداته الخبيثة فى المسرح العالمى ـ « سـكابان » و « سجاناريل » عنـد موليير ، « فيجارو » عند بومارشيه لا يختلفون عنه كثيرا الا فى كـونهم اكثـر تحضـرا ... (الى بريجـلا الوهمى) اتذكر ما كنت عليه فى نهـاية القرن السادس عشر ؟ ـ كنت ترتدى جلبابا فضفاضـا فقيرا وسروالا وعليهما أحيانا عباءة صـغيرة .. (ناصحا) حاول أن تجد لك قناعا آخر غير هـذا القناع الذى يغطى نصف وجهك والذى يوحى بلونه الزيتونى بكآبة منفرة ، وأنزع هذه الخطوط الأفقية الخضراء المجمعة حول الوسـط فهى علامة مميزة لبريجلا القديم الذى أرجو ألا تكونه مستقبلا (تخطر فى ذهنه فكرة) ماذا لو ذهبت الى مسرح الجيب لترى نفسك انسانا جديدا نسبيا بعـد أن خفف كارلو جولدونى من شرك وجعلك صاحب لوكانده أو « لوجانده » وجردك من خنجرك محتفظا لك بكيس نقودك بجـانب قدر لا باس به من المكر والدهاء والنفاق لابتـزاز المال من السادة دون أن تشـهر خنجرك ـ فقط تكتفى بأن تصمت متواطئـا مع بياتريشى المتخفية فى زى اخيها . ولقد رفع عنك جولدونى قناعك ـ كما فعل مع باقى الشخصيات باستثناء أرليكينو ـ الذى أقام بينك وبينه نوعـا من التهاون لدرجة أنـك أصبحت تشهد بطيبته أمام أسرة « بنطلونى » ـ وأيضا فى هذه المسرحية ستر تروفالدينو (أرليكينو) وقد تطورت شخصيته وأصبح على قدر من الذكاء يسعفه للتخلص من المواقف الحرجة التى تجـره اليها معدته وشرهـه ، ولقد نجح فى الحصول على أكبر عدد من أطبـاق الطعام .. ولكن لا تغضب ! يا بريجلا اذا رأيت نفسـك فى الظل أنت وباقى شخصيات المسرحية بجانب أرليكينـو الذى يحظى بالأضواء كاملة ويصبح البطل والمحرك لحياة السادة لدرجة انه كان من الممكن أن ينتحر السيدين « فلوراندو » و « بياترتشى » بفضـل أكاذيبه لولا الصدفه وحدها . ومع ذلك يغفـر له السادة عندما يكتشفون سـخريته منهم واستغفاله لهم بالعمل فى وقت واحد « خادما لسيدين » .. ومرجع ذلك باطنه الطيب الذى تحـركه غرائز وعواطف بدائيه فجة ليس بينها خبثك وحقـدك القديم يا بريجلا . بل ان السادة لا يأخذون كلماته مأخذا جادا .. فعندما يحتج قائلا فى أول المسرحية : « انى أتعجب من أموركم أيها السادة . ان الناس الفقراء لا يعاملون هكذا .. » هنا يهمس بنطلونى « يجب أن نحترس الرجل مجنون » (للجمهور) ان صـيحة ارليكيـنو لم تزد عن كونهـا صـيحة خادم يعتبـره السـادة أحمق او مجنونا ـ فضـلا عن أنها صادرة من القناع أرليكينو الذى سـمح له التقليد فى الكوميديا ديللارتى « باللمـاضة » مع السادة ـ مجرد « لمـاضة » لا تصل الى درجـة الاحتجاج الثورى ـ الذى قد يجتهد بعض السادة النقاد فى تخريجه من كلمات أرليكينو ـ ومع ذلك يمكن اعتبارها بذور احتجاج لا شـعورى غير واع ـ ثم جاء حفيد هذا الأرليكينو ـ أقصد « ترفور »

ليعى كلماته عندما يناقش المجتمع بجميع طوائفه بل والنظام الكونى باسره – انه يناقش سيده – « ليه هو سيد ؟ » .

قبل أن أترك الحديث عن شخصيات وأقنعة الكوميديا ديلارتى أود ان اشير الى انه كانت تحدث اشتقاقات من هذه الاقنعه الرئيسيه – عندما انتشرت الكوميديا المرتجلة فى أنحاء إيطاليا – متخذة لنفسها أسماء اقليمية مع تغييرات فى الزى تتمشى مع اقليميتها بعد أن احتفظت بالأقنعه الأصليه – ومن هذه الاشتقاقات أكابيتانو ، بولتشينلا ، وسكاراموشا .. الخ . والآن أنتقل الى شخصية هامه ولدت فى القرن الثامن عشر هى caratterista وكانت مهمتها تسلية المتفرجين من حين لآخر بمشاهد لا صلة لها بالعرض الاساسى . وفى العادة تكون هذه الشخصية اسهاما من الاقليم الذى تحط به الفرقة المرتجله – ومن ثم كانت الشخصيه ترتدى الزى المميز لاقليمها . وكان ممثل هذه الشخصيه يقوم بدور « المنقذ » فى اللحظات الحرجة التى يجب ان نتوقعها فى العروض المرتجلة مهما كانت دقة وذكاء وهارمونية الممثلين على المسرح – فقد تجف فجاة قريحه أحدهم أو يصيب العرض شىء من الركود ، وهنا يتقدم الممثل المنقذ caratterista ويقترب من الجمهور يبادله الحديث والقفشات والنكات ، أى يدخل فى « قافية » معهم ليعطى فرصه لزملائه لتجميع ذاكرتهم وتنشيطها ، ويعيد الدفء والحرارة الى العرض – وهذا مدخل طيب يؤدى بنا الى محاوله تصور عام لعرض من العروض المرتجلة بعد أن عرفنا الموضوعات الأساسية المفضلة وأهم أقنعتها – وبعد أن تعرفنا على أرليكينو محور هذه العروض .



فى المراحل الأولى للكوميديا ديللارتى لم تكن هناك مسارح معدة اعدداً خاصا .. فقد كانت الفرق متنقلة كالبدو الرحل من اقليم لآخر ، ومن سوق لأخرى ، وعندما تصل الى وجهتها تقيم مسرحها البدائى التى يتكون من منصه عارية – هى فى العادة العربة – التى تسافر الفرقة عليها ، وكانت تحمل فى العادة – القليل من الستائر ، وحتى عندما كانت هذه الفرق تعمل على مسارح البلاط أو القصور المعدة اعدادا حرفيا ، كان جوهرها هو الممثل المرتجل الخلاق الذى يواجه جمهوره دون حاجة الى اطار مادى باهر أو اضاءة ساحرة أو موسيقى خلابة تساعده فى التأثير على جمهوره مثلما كان يفعل زميله فى مسرح البلاط

أو الممثل الحديث الآن ، وقد حظى بمخرجين حاذقين فى ابهار الجماهير بالمكلف من المناظر والملابس الفخمه .. ولقد كانت الكوميديا ديللارتى فى مراحلها الاولى تعتمد على الهواة من أرباب المهن غير المدربين وغير المثقفين ، ولكن مع الوقت تكونت الفرق المسرحية تحت اشراف رجال أذكياء ، وعلى قدر كبير من الثقافة والموهبه . وكانت تسبق العرض جلسه يقرأ فيها الموجه director السيناريو ثم يدور النقاش – كما أسلفنا – وفى النهايه يحدد الموجه الأقنعة التى تقوم أثناء العرض بدور «المنقذ» من الورطات بما تؤديه من اشغال مسرحية lazzi وهى تحريف لكلمة lacci بمعنى شريط – ومن هنا نستطيع أن نفهم وظيفة الربط بين أجزاء المسرحية التى كانت تقوم بها هذه الأشغال المسرحية ..

يقفز فجأة ويمسك بفراشة وهمية ..يجلس فى نهم ينزع جناحيها .. ثم يلقى بجسمها فى فمه ويمضغه فى نهم واضح .. ثم يقف فرحا ويتشقلب ويرقص فى سعادة – يتحسس معدته فهو لا يزال جوعان .. يطلب من المتفرجين شيئا يأكله فلا يجيبه أحد – وهنا يقرر أن يأكل نفسه أو بعضه – وليبدأ بالتهام قدمه – وفجاة يقفز صارخا – لقد ضربه أحدهم على أم رأسه – ينظر على الأرض فيجد مخه وقد تناثر – بفرح يبدأ فى جمعه ليأكله فى لذة ونهم .. ولكنه عندما يود مخاطبة المتفرجين يكتشف أنه أصبح أغبى مما كان .. يترك المسرح ، ثم يعود وهو يسير على احدى يديه ورجليه لأعلى – وباليد الأخرى يمسك بكوب ملىء بالماء دون أن تسقط منه نقطة واحدة – يصفق له الجمهور) فيقول : هذه أيها السادة أمثلة من الاشغال المسرحية التى اشتهر بها جدى ارليكينو لينقذ بها العروض من المطبات **(يشير لأحد المتفرجين ليصعد على المسرح – فيقول له)** ساخرج الآن .. وحال عودتى ارجو منك أن تلطمنى على خدى **(ثم يخرج ويعود بعد لحظات لينتظره المتفرج بلطمة قوية واذا بنافورة ماء تخرج من فم حفيد أرليكينو فى وجه المتفرج)** وهذا شغل آخر ابتدعه ممثل الكوميديا المرتجلة لاضحاك الجماهير . ومن المشاهد المضحكه المعروفة مشهد ايزابيلا العاشقة التى تجلس فى الحديقة بمفردها وحولها مجموعه من التماثيل .. ثم تبدأ ايزابيلا فى محادثة نفسها بصوت مرتفع .. فهى وحيدة .. واذ بها تسمع صوت تكسير صادر من أحد التماثيل يجعلها تصمت لحظه لتعود مرة أخرى تفضى بمكنون قلبها .. وفجأة ترى التماثيل تتحرك حولها فى الحديقه تاركة قواعدها .. وبالطبع لم تكن هذه التماثيل سوى مجموعه من الطفيليين ! (فجأة يسأل) : من منكم يذكر مسرحية « لعبة الحب » – لمؤلفها رشاد رشدى حيث استغل الطبله وكوز الذرة فى بعض الايحاءات الجنسية..

هكذا كان يفعل ارليكينو بعصاه القصيرة والكابيتانو بسيفه .. وهكذا كان يفعل بنطلونى وارليكينو أيضا عندما كان يتدلى من ملابسهما عضو الاخصاب .. أما موضوع مسرحيات الكوميديا المرتجلة فلا يتعدى فى جوهره المؤامرات والدسائس العاطفية وكان من الطبيعى أن يتدخل الآلهة الاغريق فى سياق بعض هذه العروض .

بعد ان انتقلت الكوميديا ديللارتى الى أيدى المخلصين من الممثلين والممثلات الذين أثروها بذكائهم وثقافتهم ومواهبهم الفذة فرفعوا من شأنها عاليا ، أصبحت الكوميديا المرتجلة هى الممثل أولا وأخيرا ، وبالتالى طالبته بالكثير ، فبجانب الذكاء والموهبة لا بد من الثقافة الغزيرة ليجدد بها ويثرى مستودع ذاكرته بالنصوص المحفوظة Repertorio من الجمل والمونولوجات والديالوجات والحكم والأمثال والنكات الاباحية ، والأقوال المأثورة ، واحاديث الغرام بل ، والشتائم ، وأساليب الهجاء المقذع ، ومشاهد اليأس والهذيان ، فضلا عن المشاهدة الصامتة ، والاشغال المسرحية المختلفة Lazzi وعلى المسرح يستدعى الممثل المرتجل من هذا المستودع ما يوائم الموقف أو الشخصية المسرحية . وذلك فى اللحظة المناسبة . وهناك أقوال أو مونولوجات معينة يوفرها الممثل الذكى لدخوله أو خروجه لانه متأكد من تأثيرها على المتفرجين . وبالتالى تصفيقهم له . وهذا يوضح مدى ضرورة تيقظ الممثل المرتجل ، فالأمر لا يقتصر على مجرد اسهام كل ممثل فى تطوير أو دفع أحداث العرض ، والحفاظ على ايقاعه ، بل والتأكد كذلك من أن ما ينطق به أو يفعله ، يتمشى مع الموقف المسرحى والشخصية التى يمثلها .. وفضلا عن ذلك فهو مطالب بانقاذ العرض من أى ارتباك او فتور مفاجىء . ولعل من مآسى تاريخ المسرح ان أهمية ممثل الكوميديا ديللارتى كانت أحيانا سببا فى هبوط مستواها بل وعدم استمرارها . فلم يكن فى الامكان دائما الحصول على الممثل العظيم الخلاق .. وحين يموت قد يستلزم خلق خليفه وقتا طويلا ، وفى هذا الاثناء كانت بعض الفرق ــ التى تمر بها هذه المحنة العصيبة ــ تضطر الى الانتكاس والعودة الى الطريق السهل لارضاء جماهيرها . ويقرر ايفارستو جيراردى (٢٥) ان تدريب واعداد عشرة ممثلين للكوميديا العادية اسهل من خلق ممثل واحد للكوميديا المرتجلة . ومع ذلك فلم يخل عصر ازدهار الكوميديا ديللارتى من فرق مسرحية كاملة تضم أعظم الممثلين الخلاقين الذين كان فى مقدورهم تقديم عرض جذاب يختلف من ليلة لأخرى بالرغم من ان القصة واحدة فى كل الليالى . كان فى امكانهم السير بالعرض والمحافظة على ايقاعه بهذا الخليط الذكى من الأحاديث والديالوجات ... وما الى ذلك .

ومن المؤسف انه لم تصلنا هذه العروض مسجلة تسجيلا كاملا دقيقا ــ وما ترك لنا لا يتعدى موجزات هزيلة غير مترابطة ــ فى جمل ، أو كلمات تلغرافية أحيانا ، وأود أن أشير هنا الى ان عروض الكوميديا ديللارتى لم يكن همها الوحيد الاضحاك ، بل كانت تقدم درامات انسانية لا تبعد عن الواقعية ، وبالرغم من اعتمادها على الاقنعة والانماط فلم تكن تخلو من موضوعية فى رسم هذه الشخصيات من عدة جوانب بحيث يظهر السلبى والايجابى فيها . ان احساسنا بخطورة العبء الملقى على عاتق الممثل المرتجل يتضح ويزداد أكثر عندما نعلم أنه لم تكن هناك جلسات تدريب بالمعنى المعروف الآن ، فضلا عن عدم وجود نص كامل بحواره ، وقد ينقلب احساسنا بهذه الخطورة الى استحالة تصديق ما سبق أن عرفناه عن العروض المرتجلة اذا فكرنا ولو للحظة واحدة فى مجتمع الفرق المسرحية لدينا ، الغارق لأذنيه فى النميمة والحقد والحسد والدسائس وما الى ذلك من أدران اجتماعية ــ فأحيانا تصعد على المسرح مع الممثلين فتحدث نشازا فى العرض المفروض فيه الهارمونية والانسجام . الا أنه من الحمق أن نستبعد وجود هذه الأدران فى مجتمع فرق الكوميديا المرتجلة ــ فهو فى النهاية مجتمع بشرى ــ الا أن الممثل المرتجل كان لا بد أن يتخلص من هذه الأدران غير الفنية قبل أن يصعد الى المسرح لانه لا يملك حتى الحوار الجاهز . وهكذا تأتى بالضرورة الهارمونية اللازمة لأى عمل جماعى وخاصة فى المسرح ولقد أكد هذه الهارمونية نوع المجتمع الأسرى الذى ولد فى الفرق المرتجلة ــ فكانت هناك العلاقات العاطفية التى ينتهى بعضها بالزواج ــ ثم يولد الأطفال ليرضعوا تقاليد المهنة عن آبائهم وأمهاتهم .. نفس الشىء كان يحدث وقتئذ بين فرق المسرح الشعبى اليابانى المعروف Kabuki ولعل هذا الجو الأسرى كان سر نجاح العروض المرتجلة، فكل ممثل يدرك مقدما ماسيؤديه زميله ، بل لنقل قرينه ــ من افعال وأقوال . ومع ذلك لا يمكن تصور خلو عرض مرتجل من بعض الثغرات التى لا بد أن تنجم عن استغراق الممثل فى دوره ، وهناك ثغرتان كان على الممثل المرتجل تجنبهما : الانفعال الشديد والفتور الشديد . فلابد ان يكون هناك نوع من التوازن ، فالممثل المثالى هو الذى يعطى نفسه للدور كاملا ، وفى نفس الوقت

(٢٥) ارليكينو مار فى القرن السابع عشر ، وله الفضل فى جمع مجموعة قيمة من المرتجزات او السيناريو ١٥٨٢ ونشرها باسم Théâtre Italien .

يعى ويدرك مايفعل ومايقول٠٠ وانه فرد من مجموعه فلا يحاول أن يسرق الكاميرا من زميله أو « يأكله على المسرح » ـ وهـــذه مصطلحات يعرفها الممثلون جيدا . ومن أمثلة الثغرات التى قد تحدث أثناء العرض المرتجل .٠. أن يشرب أحد المهرجين من الزجاجة الموجودة على المسرح ويلقى بها بعيدا ٠ ثم يأتى البطل فى المشهد التالى لينتحر بالسم فلا يجد الزجاجة ـ وهنا لا يكون أمامه سوى ضرب راسه فى الجدار اذا لم يكن لديه خنجرا ٠

ولم يترك لنا الز من كذلك اية وثائق علمية عن تاريخ الفرق المسرحيـــة المرتجلة التى حملت على كاهلها عبء انتشـــار واثـراء الـكوميديا ديللارتى ورفع شأنها ، لا فى ايطاليـــا فقط بل وفى فرنسا وانجلترا وأستراليا وبارفاريا والبرتغال .. ومن الأمور التى زادت الغموض أمام البـــاحثين ، أن الممثل المرتجـل كان يسمى أحيـــانا بالدور الذى اشتهر به .. فمثـــلا عرف تريستانو مارتبينيلى باسم Arlecchinus وفى قمة مجده كان يوقع باسم Dominus Arlecchinorum (نفس الشيء حدث فى مسرح الكابوكى باليابان) . الا أنه يمكن أن نقول بأطمئنان انه حتى نهاية القرن السادس عشر كان الممثلون المرتجلون يحيون حياة البدو الرحل القاسية ، بالرغم من شعبيتهم . ولقد تعرضت بعض الفرق الى المعارضة والمصـادرة من الـكنيسة والسلطات الايطالية لانخفاض مستوى عروضـــــها واسفافها . أما الفـرق المحترمة التى كانت تقدم فنا رفيعا من الكوميديا المرتجلة ، فقد صمدت أمام الـكنيسـة والسلطات ، واحيانا كانت تحظى برعايتهما (ينظر فى الساعة) لن يتســع الوقت لحديث مفصل عن هذه الفرق المرتجلة ـ فأحيل السادة المتفرجين الى المراجع وهى كثيرة ٠. (ينظر للكواليس وينادى) هيا أيها الزملاء فلنستعد للرحيل الى باريس فهنـاك كاترين ابنة المديتش زوجة قويه للملك هنرى الثانى ـ فالايطالية معروفة فى البلاط بل أن عادات وملابس وأذواق البـلاط الفرنسى أصبحت ايطـاليه ٠٠ كيف لا ٠٠ وزوجة ملكهم ايطالية (بصفر فينزل من الســـوفيتا نسر الاله جوبيتر ٠٠ يمتطىء أورليكينو ويطير به ملوحا للجماهير) الى اللقاء ايها السادة ٠٠ فى باريس٠٠ الى اللقاء

(بعد فترة من الزمن يظهر حفيـــد أرليكينو مكتئبا قليلا ومع ذلك فلم تفارقه روحه الساخرة ٠٠ يحمل يافطة كبيرة مكتوب عليهـــا « أرلكين فى فرنسا » فهكذا أصبح اسمه بالفعل فى باريس بعد فترة من بقائه بها ٠٠ ثم يخرج من جيبه الأيمن لفافة ورق كبيرة مطـــوية ـ وفى صمت ينشر اللفـــافة أمام جمهور المتفرجين لقراءة المكتوب عليها بانفسهم :)

معذرة لن أسمعكم كلامى
لا لأننى أخرس اللسان
بل هناك من يمسك بلسانى
الكوميدى فرانسيز ترى أننى خشن
هل تفهمون ؟ أنكم تفهمون
سأبدأ الآن لاقيام بما يمكن

حفيد أرليكينو (للجمهور) ثم يبدأ ارلـكين وباقى زملائه مسرحية صامتة ٠٠ ومن حين لآخر يخـرج الممثل لفافة مطويه من جيبه الأيمن تحمل تعليقـا ساخرا ينشرها أمام المتفرجين لقراءتها ثم يعيدها الى جيبه الأيسر ٠ وهكذا يســـتمر العرض صامتا باستثناء لفـــائف الورق المتكلمة التى تنتقـل من الجيب الايمن الى الأيسر لكل ممثـل ٠ ولقد حدث فى احدى هذه العروض أن تناثرت اللفائف الورق من بنطلون !٠ وفى الحال وبتلقـائيه معروفة عن ممثل الكوميديا المرتجلة فكر بنطلـون واستجاب له زملاؤه على المسرح فى اختـلاق شـغل مسرحى لجمع هذه اللفائف من على الارض واعـــادتها الى الجيب الأيمن لبنطلون ليستمر العرض ٠ دون أن يحس المتفرجون بأى خلل ٠٠ بل لقـد جعلوا من هذا الخلل المسرحى العـــارض فرصة لاضحاكهم وامتاعهم (ضاحكا) أرى الدهشـــة على وجوهكم أيها السادة !٠٠ انها بالفعل احدى الحيل التى كان يلجأ اليها أرلكين ليتصل بجماهير أسواق باريس أثناء حربه الطويلة التى خاضها بشجاعة وروح عالية ضد من أرادوا اسكاته ودفنه فى قبر من الصـمت (أحد لمتفـــرجين يسأله فينفجر ضـــــاحكا) ماذا ؟ البلاط ! البلاط الفـرنسى ٠٠ والطريق المفروش بالورد .. لا (بأسى) كانت مجـرد أحلام ياصديقى ٠٠ ظلت فترة وجيزة ٠٠ ثم تلاشـت بفعل الحقد والدسائس ٠٠ أجل ٠٠ كان البـلاط الفرنسى ممهدا لأرليكينو وصحبه .. بل وباريس بأكملها على استعداد لتلقى عروض الكوميديا ديللارتى التى كانت شخصياتهم واقنعتها لا تتكلم ســوى لهجاتهم المحلية .. وفى عام ١٥٨٦ وبدعوة من الملك تشـــارلز التاسع ابن كاترين .. جـاء الى فرنســا البرتو جانازا أول أرليكينو تعرفه باريس ٠ ولكن البرلمان الفرنسى الذى كان يعارض الملك لتحالفـه مع ايطاليا ربط بين زيارة جانازا وفرقته ودسيسة سياسيه حدثت وقتئذ على أساس ان الملك ووالدته أرادا أن يجعلامن عروض هذه الفرقة ستارا لاخفاء المؤامرة وصرف الانظار عن مدبريها ٠

ان الرسوم التى وصلت الينا تؤكد ان ارليكينو الذى دعاه هنرى الرابع الى فرنسا فى أوائل القرن السابع عشر كان لا يزال أرليكينو البدائى الخشن

---

(٢٦) جمع سكالا الموجزات السيناريو التى كانت ركيزة عروض فرقته ونشرها عام ١٦١١ ٠

الا أنه تخـــلى عن عضـو الاخصاب مكتفيـا بسيف خشبى بدلا منه ، وكان يمثله فى باريس وقتئـذ تريستانو مارتينيللى الذى كان يعـــرف باسـم ارليكينوس · وخلال القرن السابع عشر أصـبح الجمهور الفرنسى يألف الكوميديا ديللارتى بالرغم من انها كانت تقدم بنفس لهجاتها الايطالية · وقام الكاردينال مازارين ـ الذى كان يقف وراء السياسة والثقـافة الفرنسـيـة ـ بدور كبير فى تشـجيع ورعاية الفرق الايطالية المرتجلة . ومن بين الممثلين الذين شملهم برعايته لوكاتيللى (١٦١٣ ـ ١٦٧١) وكان قد أبتـدع صورة جـديدة لارليكينو بأسم Trivelino ، وهو نفسه ارليكينو الريفى الخشن ، ولكنه أكتسب قدرا من ذكاء ودهاء بريجلا أخيه غير الشقيق فى أسرة الكوميديا ديللارتى . ومنذ لوكاتيللى لم يعد أرليكينو ذلك الغبى الأحمق من برجامو السفلى . لقـد شجع نجاح لوكاتيللى الكاردينال مازارين الى أن يستدعى فرقة أخرى من ايطاليا تضم أعظم ممثلى العصر . وفى عام ١٦٦٠ بدأ لوكاتيللى ومعه الممثلين الذين دعاهم مازارين فى تقديم عروضهم على مسرح Palais Royal والجدير بالذكر أن فرقة موليير كانت تتبادل معهم تقديم عروضها على نفس المسرح · وفى هذا المسرح تخلص ارليكينو من سماته المحليـة نتيجة لأسفاره الطويلة، وبتأثير ثقافة ممثليه عليه ، وأصبح أرليكان Arlequin الذكى ، وذلك بفضـــل ممثله دومينيكو بيانكوليللى ، وكان بديلا للوكاتيللى فى دور ارليكينو ، وحين مات لوكاتيللى عام ١٦٧١ اصـبح بيانكوليللى هو أرليكينو الفرقة ، متأثرا بشخصية تريفيلينو . لقد كان ارلكين « بيانكو ليللى » تركيبة ذكية مستـمدة من القنـاع الأصلى ، فى حين أن الصورة الجديدة التى أبتدعها لوكاتيللى لأرليكينو نرى فيها بريجلا اكثر مما نرى ارليكينو ذاته · أما بيانكوليللى فقد قدم مزيجا متوازنا بين المهـرجين البرجاميين · أن أرلكين هو ارليكينو الذى ما يزال يؤدى نفس الاشغال المسرحية التقليـدية ويلعب نفس الدور ، ولكن الجديد فيـه أنه يتصرف بذكاء وجرأة بريجلا · لقد حـل عقل بريجـلا فى جسد أرليكينو ، ثم شرع بيانكوليللى فى اثراء هذا العقل بذكائه هو وحكمته وثقافته ، كما القى عليه بظلال من حزنه الخاص . لقد أصبح هذا الارلكين ذكيا وفيلسوفا ومخادعا كبيرا الا أنه لا يخلو من لحظات ضعف بشرى تشد اليه تعاطف المتفرج . لم يعـد ذلك الشره الخشن الأحمق بل أصبح ساخرا وقحا زئبقيـا ويعبـر عن ذلك عمليا بالميم والحـركات البهلوانية . قبل بيانكوليللى كان أرليكينو صـادقا مع واقع حياته كفلاح ايطالى ، أما الان فلقد دخل الأسطورة والخيال . قبـل ذلك كان المتفـرجون واثقين أن تحت ذلك القناع البشـع ما يزال ذلك الاحمق من برجـامو السفلى ، أما الان فقد نجح بيانكوليللى فى تغيير هذا التصور لأرليكينو لدى المتفرجين . ولقد ادخل عدة تطورات على زيه . . . فطالت السترة واتسع السروال ، وأحاطت بالعنـق اهداب ، واتخـذت البقـع أو الرقع الملونة أشكالا منتظمة ـ الا أنه ترك القناع كما هو وكذلك المنطقة والعصى والقبعة · وهكذا لم يعـد أرليكين ذلك الصعلوك غير المهنـدم ·· وذلك ليتمشى زيه مع ما اكتسبه من ذكاء وتهذيب لم يلغيا مع ذلك طابعه التقليدى . وأصبح الصوت الببغاوى سمة لأرلكين بعد ذلك بفضل عيب طبيعى فى حنجرة بيانكوليللى الذى استغل هذا العيب ليضيف عمقا ضاحكا الى شخصية أرلكين . ومع ذلك كان لا بد أن يكتسب أرلكين شيئا من اللغه الفرنسية ، وقد تحقق له ذلك بفضـــل ايفـارستو جيراردى الذى خلف بيانكوليللى فى دور أرليكين .. ولعل تعلم أرليكين للغــة الفرنسية كان طـامة كبرى على مصيره فى فرنسا ، فلقد منعت العـروض المرتجلة الايطاليـة قرب نهاية القرن السابع عشر بحجة انها منافيـة للأخلاق . وفى الحقيقة يصعب التحقق ما اذا كان العصر قد أصبح أخـلاقيا بالفعـــل أم أن هنـاك قـدرا كبيرا من النفـــاق فى القرار الذى اوقف عروض الكوميديا ديللارتى التى لم تكن تفوق فى تحررها وأباحيتهـا بعض العـروض الفرنسية . باختصار لقد أشتدت الحرب وأتضح العداء للفرق الايطالية الى أن وقع من الممثلين الايطاليين انفسهم ما يمكن أن نعتبره القشـة التى قصمت ظهـر البعير · فلقد تسلمت الفرقة الايطالية التى كانت تعمل على مسرح Hôtel de Bourgogne (وكان جيـراردى هوارليكينهـا) خطـــابا من السلطات الفرنسية تنصحها بالتحـكم والاعتدال فى عروضها التى أصبحت تنطق بالفرنسـيـة ، الا أن الفرقة لم تعمل بهذه النصيحة بل أنها أطلقت أسم La Fau se Prude ـ وهو عنوان رواية ممنوعة فى فرنسا بأمر السلطات لأنهـــا تعرض بالحيـاة الخاصة لعشيقة الملك لويس الرابع عشر ـ اطلقت الفرقة هذا العنـوان على احد عروضها لاجتـذاب الجماهير المحبة للاستطلاع .·· وكانت القشة التى قصمت ظهر البعير وطردت الفرقة الايطالية فى ١٣ مايو سنة ١٦٩٧ ـ وهـكذا وجـد جيراردى نفسه ومعه صحبه خارج المسرح ـ انهـا ضربة حادة لارلكين وهو فى قمة نضوجه ومستقبله ، وبعد أن أصبح عمره مائتى عام · وكان قد اعتـاد صحبة الملوك والنبلاء والدارسين والشعراء وبعد أن أكتسب بعض سمات رجال البلاط وذكاء معقدا سفسطائيا وأعتاد صحبة النساء الرشيقات . ومع ذلك فلقد اكتسب مع الزمن روحا لا تقهر جعلتـه يبدأ من أول الطريق مرة أخـرى من السوق حيث

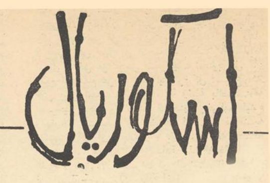
ولد . اختار أسواق باريس . ولعل طرده من البلاط كان من حسن حظ جماهير السوق لتتعرف على الكوميديا ديللارتي. ولقد أنعش أرلكين السوق بعد أن اضطر أن يقبل بعض التنازلات الفنية ليصل الى جماهيره المختلفة المستويات . ولم يشعر بالغرابة فى السوق فما يزال فى داخله أرليكينو القديم الذى جددت من شبابه وحيويته ضجة جماهير السوق وصخبها ، وفى غمرة النجاح نسى ارلكين أن الأسواق تحت رعاية الكنيسة ، ونسى كذلك عين البرلمان الثمرية ، وعناد فرقة الكوميدى فرانسيز — المسرح القومى لفرنسا وقتئذ — التى كانت ترى فى مسرح السوق منافسا كبيرا وخطيرا لأنه يمتص الجماهير ونقودها .. وهكذا وجد أرلكين نفسه يخوض حربا ضروسا استخدم فيها الساخر والجاد من الأسلحة . بدات الحرب بطيئة بظهور فرق فرنسيه محلية تقلد نفس عروض الكوميديا ديللارتي — والحقيقة أنه بفضل هذه الفرق المحلية فى الأسواق أمكن الحفاظ على تراث الكوميديا ديللارتى من سيناريوهات وتقاليد فى ظروف قاسية كان عرضة فيها للضياع والاندثار .. ومما ساعد على استمرار هذه الفرق المحلية قيام الفرق الايطالية المتبقية — بعد أن طردت من باريس والبلاط — بتصفية نفسها لانشغال الممثلين بهمومهم الخاصة . ولقد جمعت هذه الفرق المحلية ممثلين هواة من الاقاليم ، ولم يكن بينهم من سبق له التمثيل فى عروض الكوميديا ديللارتي — ومع ذلك فلقد لاقت عروضهم اقبالا ونجاحا جماهيريا أثار فرقة الكوميدى فرانسيز فأعلنت الحرب جهرا ضد مسارح الأسواق التى تقدم تقليدا للعروض الايطالية المرتجلة . ولقد استمرت هذه الحرب طويلا بين المعسكرين — الكوميدى فرانسيز تتسلح بمساندة البرلمان وقراراته والسلطات الرسمية وجنودها — اما ارليكين فلم يكن لديه سوى الدهاء والذكاء والاحتيال .. ومرت هذه الحرب بمراحل كثيرة بدأت بتحطيم المسرح الذى يعمل عليه ارليكين ، الا أن عناده جعل الكوميدى فرانسيز تفكر فى أسلحة أخرى — فاستصدرت قانونا يحرم على ارليكين استخدام الحوار .. وأعتقد وقتها أن تلك هى نهاية أرليكين بعد أن فقد لسانه ، غير أن الكوميدى فرانسيز لم تنتبه الى موهبة ارليكين فى « البانتوميم » ، بل أن ذكاء ارليكين ودهائه كانا يساعدانه على ايجاد ثغرات فى حرفية القوانين التى كانت تستصدر لاسكاته — فحدث انه قدم عرضا كاملا ناطقا ولكيلا يؤخذ عليه تقديم عرض به حوار — كان يجعل كل شخصية تقول ما يخصها من الحوار .. ثم تترك المسرح لتدخل الشخصية الأخرى لتقول ردها على الشخصية الأولى ، ثم تخرج لتدخل أخرى .. وهكذا — بل حدث ان ارليكين قام بجميع أدوار المسرحية بمفرده — فمثل دور الرجل والسيدة .. الخ .. وهكذا لم يخرج على القانون الذى حرم عليه تقديم عرض به حوار — وهكذا استمر نجاح عروضه . وهنا استصدرت الكوميدى فرانسيز قانونا يخرس أرليكينو تماما — ولقد سبق أن رأيتموه يخرج من جيبه لفائف الورق المطوية كوسيلة للاتصال بجماهيره . فضلا عن ذلك كان يستعمل الملصقات Placards الكبيرة التى تحمل كلمات المسرحية واسم الشخصية قائلة الكلمات وما الى ذلك . بل احيانا كان يشرك الجماهير معه فى انشاد الحوار .. وهكذا استمرت مقاومة أرليكين للكوميدى فرانسيز .. فكان يقدم من حين لآخر تجديدات وابتداعات ارليكينية كوسيلة للاتصال بالجماهير بالرغم من الصمت المطبق الذى فرض على أرلبكين وصحبه .

فى هذا الاثناء حدثت تغييرات فى المجال السياسى أدت الى رجوع الفرق الايطالية المرتجلة الى باريس .. وذلك فى عام ١٧١٦ — فلقد أدرك دوق أوف أورليانز الوصى على العرش وقتئذ أن الصراعات الحادة قد أفسدت من بقى من الممثلين الايطاليين وغيرت من أساليبهم الفنية .. وهكذا جاء لويجى ريكوبونى بفرقة ايطالية مرتجلة الى باريس . وكانت تضم هذه الفرقة احسن ممثلى الكوميديا ديللارتى وقتئذ امثال ريكوبونى نفسه وزوجته — ايزابيلا أخرى — وتوماسين — أرليكين الفرقة — والذى أضاف الى الشخصية المعقدة عنصرا عاطفيا . ومن ثم كان فى مقدور أرليكين توماسين أن ينتقل من قمة التهريج والاضحاك الى لحظات انسانية ماساوية . وكان يستخدم لغة هى خليط من الايطالية والفرنسية . وهكذا « ولدت الكوميديا ديللارتى من جديد » فى فرنسا . ومع ذلك فلقد انصرف الجمهور عنها بعد فترة من الحماسة ، ولعل من أسباب انصرافه أن أرليكين المحلى كان لا يزال يجتذب الجماهير اليه فى الأسواق — وهنا اضطر ريكوبونى الى الاستعانة بكتاب فرنسيين امثال « ماريفو » ليكتب مسرحيات يقبلها الجمهور الفرنسى . وبعد فترة من الزمن استدعت الفرق الايطالية فى فرنسا الكاتب الايطالى « كارلو جولدونى » لينقذها من الهزيمة وانصراف الجمهور عنها ، فاقترح عليها تغيير جذريا لأسلوبها والموضوعات التى تعرضها والاعتماد على نصوص مكتوبة مؤلفة . ولكن لم تجدى هذه الاقتراحات ، فلقد تحول الجمهور الفرنسى الى نوع جديد من المسرح ، ولم يعد يقبل الكوميديا ديللارتى وتقاليدها (ينظر الى ساعته) كنت أود أن أطيل

(٢٧) تفرغ بعد ذلك فى جمع ونشر السيناريوهات التى Théatre Italien Gherardi

سهرتي معكم أيها السادة .. ولكنى أرى مدير الفرقة وهو يشير الى مهددا .. لا اود ان افقد وظيفتى ، ومن ثم سأنهى العرض بفقرة جاءت فى الدراسة التى كتبها وحيد النقاش فى بروجرام مسرح الجيب : - « وفى انجلترا نرى أن شخصيات سكاراموش وارليكان قد غزت المسرح الانجليزى حتى أن الشاعر « درايدن » يعلن فى احدى قصائده استياءه من ذلك ، ويشبه أعضاء الفرق الايطالية بالكلاب والحمير ، وفى مسرحية مارلو « حياة وموت دكتور فاوست » تظهر هاتان الشخصيتان .. وقياما على الأثر المباشر للفرق الايطالية نشأت عملية التمثيل الصامت في انجلترا التي استطاعت بعد ذلك ان تضيف من عبقريتها الخاصة شخصية المهرج Clown . وبعملية التتبع سنرى أيضا المهرج الشعبى فى الكوميديا الاسبانية ، وان استمد روحه من الطابع الاسبانى المحلى ، وأن ألمانيا قد خلدت شخصياتها الكوميدية الشعبية مثل أرليكينو ومولشنيلا الايطاليين وجراسوزو الأسبانى وبونشى الانجليزى على حين يؤكد « جوته » فى كتابه « نزوع فيلهلم مايستر الى المسرح » على لسان احدى شخصياته قائلا : « لكم احس بالأسف لأن الممثلين فقدوا عادة الارتجال ، وكم الوم نفسى على مساهمتى فى هذا المجال وهذا لا يعنى أننى اميل الى الاحتفاظ بالخشونة القديمة أو الى التخلى عن عرض المسرحيات المكتوبة بل كان يمكن ان نقدم عرضا ارتجاليا مرة كل أسبوع مثلا حتى يبقى الممثلون على صلة وثيقة بالصناعة المسرحية الحية ولا تتبدد قريحتهم وخيالهم المبدع ومهارتهم التمثيلية ولا يضعف امتلاكهم لناصية مهنتهم ، كما ان الجمهور لا يفقد تذوقه لهذا النوع » .. معذرة أيها السادة لهذا الايجاز القاتل الذى لا يليق الا بالنشرات أو البرامج التى توزع فى المسارح .. ولكن ماذا أفعل فمدير الفرقة لا يزال يشير لى بخطاب الاستغناء عن خدماتى - كما أننى - ولأعترف بذلك - مرتبط بتسجيل حلقة اذاعية - معذرة ايها السادة - ولتعذروا حفيد ارليكينو - والسلام ! (يتوقف لينادى على فرفور من الصالة) هيا يا رفيقى فانت معى فى نفس الحلقة الاذاعية (يختفى الاثنان وهما يغنيان) ليتنا نستطيع الارتجال على الأثير الليلة .!







مأساة فى فصل واحد

بقلم الكاتب البلجيكى
ميشيل دى جيلدرود
ترجمة وتقديم :
دكتور نعيم عطيه



الكاتب البلجيكى ذو الأصل الفلاندرى ميشيل دى‌جيلدرود (١٨٩٨ – ١٩٦٣) بحريه كاتب المسرح المطلقه • واستقى الهاماته حيثما وجدها ، فاستعان بعرض السيرك والأراجوز والموالد والحانات والمراقص • واذا قدر لبعض مسرحياته أن قدمت على خشبة المسرح ،فهذا أمر عرضى ما كان يعنيه كثيرا ، ولم يكن يتقيد بمطالب الاخراج المسرحى فكتب مسرحية «السير هالوين » التى تتسم بالتتابع والتغيير السريع فى مشاهدها ، متأثرا بالنزعات التعبيرية والسيريالية، لكنة كتب أيضا مسرحيات لهامن التركيزوالتماسك ما لرائعته القصيرة « اسكوريال » •

ولقد لزم « ميشيل دى جيلدرود » داره منذ عام ١٩٣٩ بسبب نوبات حادة من الربو المزمن • أغلق باب بيته ، وألقى بنفسه – كما فعل المصور الاسبانى فرانشيسكو جويا من قبله – فى عالم سيريالى أغرم به وشعر انه أكثر واقعيه من العالم الذى نقطنه ، وأحاط نفسه فى مكتبه بالدمى والعرائس والمانيكانات الخشبية ، التى تذكره بأن للجمادات أيضا حياتها وذاتيتها ومواقفها الخاصة ومعقوليتها ، وبأن الانسان دمية ضمن الدمى ، لا تتبين من الذى يجذب خيوطها ، ولا مغزى الرواية التى تلعبها ، وتذكره كذلك بأن العبث والعدم بالمرصاد ، وان الموت يلصق أنفه الكريه بزجاج النافذة •

العالم غير المنظور

يقول جيلدرود :

« اكتشفت عالم الأشكال قبل أن أكتشف عالم المعانى » •

ولهذا فهو يركز اهتماما كبيرا على المظاهر المحسوسة فى مسرحياته ، وعلى كل ماليس حوارا متفقا فى ذلك مع رفاقه كتاب مسرح الطليعة المعاصرين • ويتلاعب جيلدرود فى مسرحياته بكل حواسنا عن طريق استخدام الظلال والنور وبالألوان والأصوات والأنغام ، بل والروائح التى يحاول أن يثيرها فى خيالنا • يهدف من كل ذلك الى جذبنا الى عالم غريب نرى فيه ملوكا ومهرجين وسحرة وعرافات ومشعوذين وأثرياء ورهبانا وذوى

عاهات وشحاذين ، وهم يؤدون أدوارهم بشكل تهريجي ومأساوي في الوقت ذاته .

ويعرض لنا جيلدرود في مسرحه عالما مبرقشا صاخبا لايهدأ له قرار ، عبر لوحه شاسعة من الحانات والمواخير الدنسة والملاجىء والأديرة والقصور التي غابت عنها شمس الحب والطهارة ويطل علينا من خلال تلك اللوحة نفور مصورها جيلدرود من السفسطات الكلامية وايمانه بأن العالم غير المنظور عالم موجود ، لكنه لايمكن أن ينجلي – على الاقل على خشبة المسرح – الا من خلال العالم المرئي .

الشاعرية والبناء الدرامي

كثيرا ما يحدث في المسرحيات التجريبية الحديثة أن يفسد البناء الدرامي نتيجة الاهتمام الشديد بالنزعة الشعرية ، ذلك أنه اذا كان المسرح وثيق الصلة بالشعر ، فهو لايقوم ويحيا بالشعر وحده .

ولا يتعرض مسرح جيلدرود لهذا الخطر المدمر ، اذ يكمن وراء مسرحه السيريالي جوهر الدراما ذاتها ، فجيلدرود صاحب حس مرهف في اكتشاف الصراع الانساني الكامن خلف ظواهر الوجود وسطوح الحياة وأعماق التاريخ وبطون الحكايات والأساطير الشعبية وحيثما يبدو الجبل ساكنا هامدا يكتشف جيلدرود البركان المتاجج في الأعماق الخفية .

ولم يكن جيلدرود مثل الانطباعيين ومن تلاهم من مصوري عصره وعصرنا ، يرون الأشياء سابحة في أضواء الشمس ، بل كان مثل سلفه ومواطنه العظيم « رمبرانت » يرى الوجود ظلالا تضيق الخناق على بقع من النور .

لقد نظر جيلدرود ، هذا الرومانتيكي الحديث ، الى القرن العشرين بمنظار العصر الوسيط وعصر النهضة ، وقال : « على كتفي ملاك ، وفي جيبي شيطان » والجزء الأكبر من مسرحه يقوم على هذا التضاد . وهو في ذلك وريث الروح «الفلاندرية» بصخبها ومشاغباتها وسوقيتها على ماتبدو في مناظر المهرجانات والتجمعات الصاخبة المهيبة التي خلدتها لوحات مواطنه وسلفه « بيتير بروجيل » ، وهو كذلك وريث الرؤى الشيطانية الناضحة بالعذاب والهلع التي نقلها الينا سلفه ومواطنه أيضا « هيرونيموس بوخ » ووريث ذلك المزاج التعصبي الذي جاء به الأسبان الغزاة الى الأراضي الواطئة في مغيب امبراطوريتهم .

ولقد تشبث جيلدرود بروح بلاده وفنها وتاريخها حتى صار الأمر بالنسبة له فكرة متسلطة لا قدرة له على الخروج منها . وكثير من أعماله مثل « العجائز والفارس الغريب وأمسية الرحمة » مستوحاة من لوحات سلفه « بيتيربروجيل » و«الأقنعة في وستيندية» مستوحاة من لوحات معاصره « جيمس آنسور » الذي يتشابه فنه تشابها عميقا وفن مواطنه جيلدرود في ثلاث سمات على الأخص : القناع ، والقسوة ، والنفاق الانساني .

القناع

شغف جيلدرود بتصوير عالم الكرنفال بأقنعته الغريبة وجموعه المحمومة المتحررة الضارية المرحة حيث لكل مظهر وحقيقة ، كما شغف بتصوير عالم الممثلين الذين يمثلون شخصيات غير شخصياتهم فيطرحون بذلك مشكلة ماهية الانسان الجوهرية بشكل مؤرق .

وفي مسرحية « موت الدكتور فاوست » التي تدور أحداثها بين الدكتور فاوست وممثل يقوم بدوره يصرخ فاوست : « آن أحيا معناه آن أخون نفسي لأني شخص أسمى مني » . وتنتهي « مهزلة الظلام » بمن يقول : « كونوا بالنهار ما يحلو لكم آن تتظاهروا به ، وفي الليل صيروا بشرا ، فان حكمتنا لا تضيء الا في الظلمات » .

ويتكرر تركيز جيلدرود على هذا التزاوج بين المظهر والمخبر بأسلوبه المأساوي التهريجي في كثير من مسرحياته مثل « ثلاثة ممثلين ومأساة » و « دون جوان » و « نادي الكذابين » ، وذلك دون تبيان لانتصار أي من الحقيقة أو الوهم ، اكتفاء بالتنبيه الى ان الحياة كتاب من الأسرار لا فكاك لطلاسمها .

ولما كانت مسرحية « ثلاثة ممثلين ومأساة » تدور في بيئة المسرح فقد قربها النقاد من أعمال الكاتب الايطالي لويجي بيرانديللو . على أن جيلدرود يؤكد انه لم يقرأ أعمال هذا الأخير ولم يشاهدها قط .

ولا شك أن ايمان جيلدرود العميق بأن « ما من احد متأكد من حقيقته » وبأننا « محاطون بالألغاز من كل جانب » يكفي للاقتناع بأصالة ظاهرة «الحياة في المسرح ، والمسرح في الحياة» المنتشرة في أعماله الدرامية .

النفاق الانساني

ويثور التساؤل عن مصدر ذلك الاحساس الدفين بالقلق والهلع في أغلب مسرحيات جيلدرود . ولعل مرد ذلك الاحساس أن تلك المسرحيات مسرحيات أخلاقية وان كانت لا تعظ ولا تبشر ولا تنصح ، ولا تلقي دروسا سافرة في الأخلاق ، بل تكتفي بكشف النقاب عن ضراوة القلب البشري وحماقاته . وها هو جيلدرود يقول في مسرحيته « خروج الممثل » :

« أزحتم الغشاوة عن عيني ، ورفعتم الحجاب عن حقيقتي . كنت انسانا شقيا ، وقد كشفتم لي عن ذلك ، لكني ما كنت أريد ان اكتشف شيئا ،ولا ان

آتثبت من شيء . وهل كشف المسرح عن شيء أو أبان امرأ ، أيا كان هذا الامر ، منذ أن أقبل الناس على الوعظ والارشاد ؟ »

ان جيلدرود لا يهتم بأن يتملق ، أو أن يقنع ، أو أن يقدم اجابات محددة ، أو يدلى بنصائح ناجعة ، بل يكتفى ، فى أكثر الأحيان ، بان يعلن انبهاره ودهشته من تداخل لخير والشر فى حياة البشر ، بحيث يكون من الأجدى أن يكتفى بالتسجيل بدلا من التمييز والتحليل . ويقول جيلدرود فى هـذا الصدد على لسان أحد أبطاله :

« يامن تبحثون عن مفتاح للسر هل نسيتم أن السر ليس له ابواب ؟ » .

ويكشف جيلدرود فى مسرحيته «دون جوان» عن مأساة أخلاقيه خطيرة ، مأساة المرء الذى لايريد ان يكون ذاته قط ، فيسعى الى اختيار شخصية نمطية يدخل فى قالبها ويحس أنه يحيا من خلالها. وعندما يلبس بطل المسرحية قناع دون جوان ليذوق متعة الحب ، يكتشف أن المرأة المشتهاة ليست سوى عجوز عجفاء شمطاء . وعندما يهرب يتعقبه عجوز هزيل يرتدى ثيابا خضراء هو دون جوان الأصلى الذى أصبح الآن شيطانا يعذب خلفه ، ويكشف عن مصيره عندما يزيح المنديل عن وجهه فنرى وجهـا منتفخا غاصا بالبثور وأنفا نهشه المرض الخبيث ، والقروح الدامية تملأ فمه .

وفى مسرحية « بانتاجليز » ينبه جيلدرود الى أن انعزال الفرد عن المجتمع أمر متعذر وغير مأمون العواقب ، وكأنه يدعو ضمنا الى الاهتمام بتصرفات الفرد كافة لما لها من انعكاسات اجتماعية .

وهذه المسرحية نموذج طيب من أسلوب جيلدرود التهريجى . وتدور أحداثها فى مدينة من مدن أوربا « فى اليوم التالى لحرب وضعت أوزارها وفى اليوم السابق لحرب تشب نيرانها » . والبطل «بانتاجليز» فيلسوف قرر أن يمضى فى الحياة متفرجا نافضا يديه من كل ما يدور حوله فى المجتمع، فيختار عبارة « ياله من يوم جميل » يستخدمها « اكلاشيه » يردده مخفيا وراءه سلبيته . وعدم اكتراثه باخوانه البشر ومصائرهم . لكنه فجاة يجد نفسه من جراء هذه العبارة ، التى لاتكاد تعنى شيئا ، قد أصبح السبب فى اندلاع ثورة كان رجالها قد اتخذوا هذه العبارة نفسها اشارة لبدء ثورتهم . وهكذا يجد الفيلسوف الانعزالى نفسه وسط جموع الثائرين الذين يلتفون حوله ، ويمضى يقوم بدوره فى ثورتهم ، بتصرفاته وعباراته غير المقصودة ، دون أن يعرف حقيقة ما يدور حوله . لكنه فى النهاية يقع فى الشرك ويحكم عليه بالموت ويساق الى الاعدام دون أن يفهم ما سبب كل ذلك .

وفى مسرحية « اسكوريال » عندما يقتل الملك مهرجه يمضى أمام الناس جسدا دميما عطنا يحجب حقيقته عنهم تاج وصولجان وعباءة زاهيه ، لكنه عندما يدخل التاريخ يدخله فى النهاية بلاتاج ولا صولجان ولا حتى عباءة زاهيه .



ميشيل دى جيلدرود

والملك فى هذه المسرحيه رمز لجبروت الانسان، والمهرج بدوره رمز لضعف الانسان ، ذلك الجبروت وذلك الضعف اللذان يتنازعان الروح الانسانية تنازعا ينتهى فى أغلب الأحيان بانتصار الجبروت على الضعف انتصارا يبدو فى لحظه الانتصار انه انتصار دائم ، لكنه فى الواقع انتصار واه سرعان ما يتبدد ليبقى فى الرماد المحترق الضعف الذى لانهاية له .

ويمكن أن نلخص المغزى الأخلاقى لمسرحية « اسكوريال » فى أنه حيث لا تسود الا البغضاء والكراهيه تستحيل الحياة سلسله من المخاتلة والرياء وطوفانا من الدماء والاشلاء.

القسوة

وتعيد الى اذهاننا « مدرسه المهرجين » صورة مهرج الاسكوريال . لقد أصبح « فوليال » صاحب مدرسة لتدريب المهرجين أقامهابين أطلال احدالاديرة ويجمع فوليال تلاميذه قبيل تخرجهم ليقدم لهم نصيحته الأخيرة فيقول لهم :

« ان السر وراء فننا ، وراء الفن ، وراء الفن العظيم ، وراء كل فن يريد البقاء هو القسوة » .

على ان هذه النصيحه ليست بالأمر الجديد على المهرجين الصغار الذين يملأون جنبات المدرسة فهم يعرفونها بغريزتهم .

والحق أن من النادر ان نجد شخصيه فى عالم جيلدرود لا تتصف بالقسوة. ومن الطريف أن نشير هنا الى المخرج الفرنسى « انتونين ارتو » الذى دعا الى « مسرح القسوة » وكان جيلدرود يكتب فى ذات الوقت الذى كان ينادى « آرتو » بآرائه . غير ان مصادر نزعة القسوة ليست واحدة عند الاثنين.

وقلما تخلو قسوة جيلدرود من السخريه النابعه عن حدة النظرة وتغلغلها حتى مخازى الانســان ودمامته وغبائه. وسواء ضحكنا من شخصيات جيلدرود او من موقفه ، أو من لغته فاننا نحس برد فعل مرير ، ونحن نواجه الكوميديا الانسانية ذاتها .. وفى هذا يقول أحد الأقزام فى مسرحيــة « هوب سينيور ! » .

« هيا ! أن ما يجعلك ترتعد فرقا يتضمن فى ذات الوقت مايحملك على الضحك ! »

الشخصيات

الملك : ملك سقيم شاحب . يلبس تاجا مائــلا وثيابا دنسه ، وقد طوقت عنقه واصابعه جواهـــر مزيفة . انه ملك محموم ، ذو أسنان ينخر فيهــا السوس ، كلف بالطقوس والسحر الأسود . وقد رسم ذلك المصور الاخرق « لجريكو » صورة له .

فوليال : المهرج فى حلته ذات الألوان اللامعة . قوى البنيه ذو ساقين مقوستين . له مظهر العنكبوت ينحدر من « الفلاندر » ، وتبرق عينــاه كعدستين وسط رأسه الذى يشبه كرة ضخمة معبرة .

الراهب : أسود ، مصدور .

الرجل ذو الثوب القرمزى : له أصابع ضخمة يكسوها شعر غزير .

(قاعة فى ذلك القصر من قصور اسـبانيا . الاضاءة اضاءة قبو . تتدلى فى المؤخرة ستائر كثيفة تداعبها النسمات بلا انقطــاع فتبدو آثار شارات ممسوحه . فى وسط هذه القـاعة درجات عتيقة تغطيها طنافس بالية . وتصعد الدرجات عاليـا الى عرش غريب مزعزع . عرش مجنون يحس أنه مطارد ويجد متعة فى هذه العزله المقبضه ، وهو الثمرة الأخيرة لسلالة وبيلة وجليله .

عندما يفتح الستار يكون الملك متهالكا على عرشه رافعا يديه سادا بهما أذنيه ، ويئن أنينا قبيحا ، فى حين تنبح للموت فى الخارج كلاب يائسـه نباحا مديدا بلا توقف . وتقطع هذه الأصـــوات الناشزة المكدرة ، التى يجاهد الملك حتى لا يسمعها ، لعنات وضربات سياط) .

الملك : آذبحوا الكلاب ! كلاب الصيد ! كلها ! كفى، كفى! هذا امر يغيظ ! انه مريع اغرقوا الكلاب! اقتلوا الكلاب ، وحررونى من نباحها ، كفى (ينهض ويترنح) يريدون ارهابى. يريدون انافقد صوابى. صوابى الملكى، ومنذا الذى سيتولى مقاليد أمورهم ؟ يحرضون الكلاب على أن تتآمر ضدى ، لأن الرجال ما عادوا يجرؤون على ذلك . (النبــاح يتزايد) الرحمة ! ياكلاب الليل ! ياكلاب ! ياكلاب الرعب ! ياكلاب .. (ينزل بضع درجات) فوليال ؟ ياسيد الحيوان ! ضع حدا لهذا .. انه أمر الملك !

صوات : (بالخارج) : أمر الملك ! فوليال .. ضع حدا لهذا ..

اصوات اخرى : هيه ! ... شو ! .. شت ! (تصمت الكلاب) .

الملك : كلابى ؟ قتل كلابى . كلاب الصيد .. كلابى الجميلة .. الكلاب لا تحب الموت ، يافوليال (ينتحب) انه لظلم كبير أن يقوى الموت على دخول قصور الملك . كان يجدر ان تطلق كلاب الصيد عليه .. يا لك من مسكينة ، ياكلابى المذبوحه ! (يدخل الراهب فيراه الملك) كلا ، كلا ، كلا ، لم أطلبــك أنت ! بل الحراس حتى يطلقوا الرصاص على هذا الهيكل العظمى الذى ينزلق داخل المدخنه .

الراهب (بصـوت لا تعبير فيــه) : ياصاحب الجلاله ..

الملك : اصمت !

الراهب : ــــ !

الملك : حسنا ؟

الراهب (يركع على ركبتيه) : ياصاحب الجلالة .. (يتلعثم)

الملك (راكعا امام الراهب) : سأخبـرك ماذ ستقول . (مقلدا الراهب) لا يجب أن تشرع جلالتك فى البكاء من الآن . ما من شىء يمكن أن يعجل أو يؤخر الساعة التى لا يعلمها الا الله ، فلتذعن جلالتك للامر ، ولتحن رأسك ، وتحاول أن تذعن للمصاب الذى سيحل . هيا امض فى قول ما أتيت من أجله، أيها الطرطور .

الراهب (وقد جف حلقه) : تعلم جلالتك أن القساوسة والشعب والمملكة بأسرها راكعون الآن ، كما نركع نحن هنا (رافعا) أحدى ذراعيه فى حركة خطابية) آه .. ! (يخفض ذراعه) سيكون عمــلا عظيما من أعمال البر ، عمــلا مقدســا ، أن تأذن للأجراس بأن يتعالى رنينها ، أن ترفع الحظر الذى فرضته جلالتـــك على دق الأجراس ... (ينهض واقفـــا) كما لو كانت مجرمين آذوا طبلتى أذنى جلالتك المرهفتين .. الأجراس التى تعلن للسـماء أفراح أهـــل الأرض وأتراحهـم .. هلا أذنت لها ياصاحب الجلالة ؟

الملك (ناهضا ، ومنفجرا) : كلا ، كلا ، كلا ، كلا ! لا مزيد من الأجراس ! اخنقوا الأجراس ! كانت تجلجل ليل نهار . اشنقوا من يقرعونها ! (ثائرا) كل هذه المراسم حتى يموت المرء ؟ أيها الراهب سأقصم ظهور أجراسك . كانت تدق داخل رأسى . رأسى عامرة بالكلاب والكلاب . باستطاعتنا أن نموت فى هذا القصر دون أجراس . سنمضى بلا أجراس ولا صلوات . ليدركنا العطن فى آبهة فى النواويس

الموشاة بالشعارات فى هذا القصر ، اننا نمشى على جثث الموتى هنا • يفوح المكان بالنتانة • أنت تحب الموت ورائحته ومراسمه الفخمه ! •• أيها الراهب الست ذلك الهيكل العظمى الهائم الذى يطاردنى متخفيا فى مسوح الرهبان ؟ (يزيح قلنسوة الراهب، فيبدو وجهه شاحبا وعيناه خفيضتى النظرات • يصيح الملك أكثر هدوءا) امض الى عملك • لا يريد



« الملك »

الملك مزيدا من الصخب • هذا امر ! (يخرج الراهب متراجعا الى الوراء كرجل آلى • يتجول الملك محدثا نفسه) •• أجراس •• ! كلاب •• ! الموت •• ! كابوس •• ! الموت •• ! أجراس •• ! كلاب •• ! على أبراج الأجراس ترفرف أعلام الكابوس•• الكلاب تعض الأجراس • الموت يدنس قصورى•• (بعبارات متقطعه) اصنعوا تابوتا من الأبنوس ، ابدعوا أضرحة فاخرة •• هنا ترقد ـ ! ابكوا ، صلوا ، اقيموا الجنازات ، امضوا فى المناحات ، وزعوا على الندماء أقنعه ومناديل ، ابذلوا قصارى جهدكم ، وبسرعة خلصونى فحسب من هذه المعاناة السخيفة • كما لو كانت النساء لا يمتن كل ساعه ، ويلقى بهن على أكوام السباخ أو فى قمائن الجير بلا جلبه ، هيه ! لا بد ان أبكى أنا أيضا ، وأن أصلى، وأن أبدو شاحبا بما فيه الكفاية• لا بد أن يعلمنى أحد الممثلين كيف أفعل ذلك • أين فرقتى التمثيلية ؟ عندما يخرج الملك بطلعته النبيله على الناس فإن عليه أن يظهر لهم كم

هو رقيق العاطفة • ماذا سيقول التاريخ ؟ التاريخ الذى يطلق تسمياته الساخرة على الملوك كما يطلقها على المجرمين ؟ (يستدير نحو الحاجز الأيسر) هلا أتيت ؟

(يدخل الراهب)

أنت يا من تعيش خلف حيطان واهيه ، اصغ الى مشيئة الملك •• (بمسكنه مبالغ فيها) أريد أن تدق الاجراس ، ولكن برفق ، برفق • دقات خفيفة ، دقات متناهية فى الخفة ، توافق أذنى صاحب الجلالة الصغيرتين • (يهم الراهب بالانصراف فيستوقفه الملك) • الى أية مرحلة وصل الاحتضار ؟ ذلك الاحتضار المهيب المديد كفصل من مأساة ؟

الراهب : لا شك ياصاحب الجلالة •• ان الأطباء يحاولون ان يطيلوا تلك الأنفاس وذلك البصيص الأخير فى المقلتين •• يحاول الأطباء عبثا ••

الملك : ياللدجالين المخلصين ! سنمنحهم القبابا مقابل دوائهم • أيها الراهب أحس بالبرودة تدب فى روحى • انصرف ! (يخرج الراهب • يصعد الملك ببطء الى عرشه ، وهو يجر قدميه على البساط ، ويحادث نفسه) الملك حزين • الملك مهموم ! عندما ساراها يبست وجفت فى موكب الشموع والشعارات سأذكر ـ زهرا كثيرا ـ زهرا كثيرا ـ خطيبه أرادت أن تستحوذ على اعجابى ـ زهرا كثيرا ـ وسأبكى بسبب الزهور (يخفى عينيه ويبدو أنه يبكى) من أجل ملكتى الصغيرة العزيزة • سأبكى كما لو كنت ستبكين أنت على ، لو أن الموت كان أخطأ الطريق ودخل بيتى بدلا من بيتك !•• (ينفجر فى الضحك، وتستطيل ضحكاته بطريقه آلية • ثم يجلس على احدى الدرجات) كم الأمر مضحك ! ما من أحد شاهد دموعى • هيه ، يافوليال ؟ أيها المهرج ، لم لم تر ملكك يبكى ؟ يافوليال ! هل كنت تخشى أن تفترسك كلابى ، أيتها الحثالة المضحكه ؟

فوليال (يقفز من خلف العرش ، ويتحدث من عليائه) : كلابك هى كلاب الملك ، يامولاى ، انها تعض ندماءك لا خدامك •

الملك : أيها المكير ! افتقدتك • هل اقتضاك ذبح كلابى كل هذا الوقت ؟



فوليال : (كان خطوها الوحيد انها حيث الموت ، ذلك النهاب ، تحية شرسه • لأطفت الكلاب فأنا أعرف كيف اخاطب الملوك والكلاب ، يامولاى• ولكن هذه الكلاب مست شغاف قلبى • كانت حزينة • وتتعذب ، يامولاى •

(يجلس الى جوار الملك الذى يتراجع فى جلسته منكمشا)

الملك : أكانت تتعذب ؟ ياللكلاب المسكينة • أنا اتعذب أيضا !

فوليال : ياللملك المسكين !

الملك : ليس ككلب على أى حـــال ، هيه ! اننى أتعذب وفقا للمراسم • هل رأيتنى أبكى ؟ كلا ؟ اذن فأنت لم تر شيئا • اذا أمكنك ان تضحكنى حقـا ساعه الجنازة ، فان العالم كله سيتحدث عن أحزان الملك العظيمة • هلا أضحكتنى ؟

فوليال : انظر !

(يخرج مرآة من عباءته وينظر الى نفســه فيها ويجاهد ليبدو مقطبا • ثم تسقط المرآة من يديه ، ويبقى المهرج بلا حـــــراك وقد ارتسم على وجهــه تقطيب رائع ، ويقول فى صوت خفيض) هذه أحزان الملك !

الملك : رائع !

(تنطلق من حنجرته ضحكه مخبوله • ويستدير مشيحا عنه ، فينزعج فوليال)

فوليال : مولاى ، التماســيح أساتذة بارعون فى مثل هذه الأحزان الكبيرة ! هل تجد فى مآقيك بعض الدموع أحيانا ؟

الملك : (مشيرا الى وجهه الذى احمر فرحا) : هو ! يا للخــــداع ! انه يكـــاد يرثى لى ! حاول أن تقلدنى ! ان كنت ذهبت أنا الى مدرسة التماسيح فلا بد أنك قد تتلمذت على القرود • الى العمل ، هيه ! شغل وجهك !

فوليال (مندهشا) : اعفنى من ذلك •

الملك : انها مشيئتى !

فوليال (يبحث عن مكان يصلح للاختباء فيه ثم يغطى وجهه بذراعيه) : مولاى ؟ (ينفجر فى نوبة من الضحك) •

الملك (يضرب الأرض بقدميه) : جميل ، جميل جدا !

(تداخل صوته رنة من الارتباك) والآن ، توقف ! (تشتد ضحكات فوليال) كفى !

(يخفض ذراع المهرج فيبــدو وجهــه متقلصا بليدا !) كنت تبكى ؟ أجبنى ؟

فوليال : كان بكائى من أجل الكلاب •

الملك : هل تدعى أنك تفوق الملك ؟

فوليال (متماسكا نفسه) : أردت أن أريك كم هى سهلة ، هذه الخدع •

(يضحك المهرج بحق هذه المرة ضحكة مريرة ازاء دهشة الملك • تدق الأجراس من بعيد ، فيرتعــد الملك) •

الملك : اضحك مرة أخـرى • أحب هذه الضحكة الفلاندريه التى يتخللها صرير الأسنان • اضحك بصوت أعلى ! أريد آن يسمعوك فى أقصى القصر • أريد أن يزعج ضحكك الحيوانى الموت ذاته • ارفع صوتك ! (يصبح ضحك فوليــــال مخيفا ، لقد أضحى زئيــرا) • كفى ! (يتوقف فوليـــال عن الضحك • ينزل الملك الدرجات ويتبعه فوليال خطوة خطـوة) أود آن أضــــحك بدورى ، وآن أتصرف كبهيم •

فوليال : دعك من الرسميات •

الملك (يستدير أليه) : ماذا تقول ؟ أليس ثمة مرح اذن يمكن الحصول عليه منـــك ؟ يامهــــــرج الجنازات ! ماذا دهاك ؟

فوليال : ان هيئتى تليق بالمناسبه •

الملك (يسير جيئة وذهابا وفوليال فى أعقابه) : ها هى اسابيع ، أسابيع سوداء تتلكأ وتتسكع ، وتلوى وجهك لترضى نفسك فحسب ! دنىء منك ذلك ! وظيفتك ان ترفه عنى ! وهأنذا ، فى انتظار الخلاص ، فى انتظار أن ينصرف الموت الى غير هذا المكان • وأنت خلت جعبتك حتى من كلمه مضحكة ، حتى من نكتة واحدة ترفه بها عن ملكك • أنت تفيض بالمرارة (يتوقف) لماذا تسير خلفى ؟

فوليال : انى أطأ ظلك •

الملك (راضيا) هأنذا أعرفك اخيـــرا • عادت اليك شخصيتك ! أنت متعجرف غدار ، لسيت خبيثا ثرثارا بالتفاهات مثل المهرج الايطالى أو الفرنسى • أنت كتوم حقود مثل مهرجى جنسك • سبع خطايا تقرأ بالاحرف الكبيرة على جلد وجهك العتيق • الخطايا السبع وأرجاس اخرى ! أحببتك لكونك على هذا القدر من الكمال فى الشر ، انت الرجل الوحيد الذى يمكن لملك مثلى أن يطيق (يقفز جانبا بغتة) اه خدشت ظلى ! (يصفح المهرج) لاتقترب منى والا أرسلتك لترقد مع الـكلاب • أيها الكلب الخسيس الذليل ! أيها الكلب اللئيم ! ان لك سيماء وأساليب كلب أفطس الأنف • سر عـلى يديك وقدميــــك ، يافوليال • (ينحنى فوليال على يديه وقدميه) لا تعض • (بلهجة آمرة) تمدد ! حك براغيثك ! (ينفذ فوليال ما امر به) نم ! (يتنهد فوليال ويقلد كلبا نائما • برهه صمت • يتوجس الملك خيفة) كلبا كنت أو مهرجا ، فيما تفكر ؟ (يتقدم فوليال نحو الملك ويتشممه) فوليال ؟ لا أريد ذلك ! أهو الموت الذى تتشممه ؟ تلك الجيفة النتنه ؟ (تدق الأجراس من جديد • يمد فوليال رقبته وينبح فى وجه الموت مثل كلب ، فترد عليه كل الكلاب من الخارج • يقفز الملك على الدرجات وقد جن جنونه) ياللعنة ! انها تطاردنى • كفى ! اذبحوا الكلاب ، والمهرج ! (يصعد فوليال الدرجات على قدميه ويديه متعقبا الملك دون آن ينقطع عن النباح) اننى فريسة الكلاب (يركل المهرج) انهض !

فوليال (وقد آنتصب واقفا) : خادمك المطيع جدا ••

(يواجه كل منهما الآخر عند أعلى الدرجات . تتعالى الشتائم من الخارج ثم يخمد النباح ، ويخيم الصمت) •

الملك : ماذا تفعل الى جانبى ؟

فوليال : أنتظر أوامرك ·

الملك : **انزل** ·

(ينزل فوليال الدرجات بخطوات متثاقله ، ثم ينهار بغتة)

فوليال : مولاى ؟

الملك (يجلس على العرش) : هل تبدأ لعبة فى النهاية ؟

فوليال : الرحمة ؟ دعنى أصعد الى غرفتى ؟ اريد أن انام ··

الملك : أيبقى الملك وحيدا ؟

فوليال : ضحيت بسنى عمرى فى تسليتك ، وهاندا قد بلغ بى التعب منتهاه. فدرى حامد. مولاى هرب النوم من هذا القصر · تمر الســـاعات فى هلوسة مخيفة · هلا أشفقت على المهرج الذى بحاجه الى الرقاد ؟

الملك : لم يحن الوقت بعد · علينا ان ننتظر حتى يرحل الموت ·

فوليال : لا يليق أن نضحك بينما الموت يعمل ·

الملك : وماذا لو كان يروق لنا أن نضحك ؟ كف عن الاحزان ! أريد ان أضحك ، وأنت تريد أن تنام ؟ لا بد أن أضحك ! واذا لم تنجح فى ادخال السرور على نفسى فهناك السوط الذى احتفظ به للخـــدم السيئين وزراء كانوا ، أو مهرجين ، الحبل الذى سيجعلك تؤدى أكثـــر الحركات اثارة للضـــحك ! أليست فى راسك ذرة من الصواب ؟ اضحك ! والا فسأسلمك لجلادى الذى سيعاملك معاملة يهودى أو مزيف ·

فوليال : الرحمة ؟

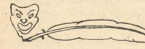
الملك (واقفا) : ماذا يبقى لى اذا أصبح مهرجى مكتئبا غير قادر على أن يطرد النعاس من جفنيه ؟ وماذا يعنيك أنت لو كانت الملكه تلفظ أنفاســـها الأخيرة ، وكان الموت يؤدى مهمته ؟ قد يحسب المرء أنها زوجتك أو ابنتك ، تلك الراحلـــه الى مملكة الديدان · (بغضب) مهزله · ابتكر ! ·· مهزله من فضلك ، ابتكر شيئا ·

فوليال (ناهضا) : مهزله ، عميقة وقصيرة ، آخر ما احس أنى قادر عليه ·· سنشترك فى أدائها، يامولاى · (يحيى جمهورا يتخيل وجـــوده ويبدأ تمثيلا صامتا يقدم به الملك ثم يقدم نفسه · يدور بعد ذلك على قدم واحدة ويقفز على الدرجات) فى بلدى ، أثناء الصيام الكبير ، يختار أحـــد السذج ويكسى بأسمال زاهيــــه الألوان ، ويزود بتـــاج وصولجان ، وينصب ملكا ! ملكا يحتفون به ويقودونه الى عرش خيالى · يحيطونه بكل تبجيل ، ويتجمع حوله الرعاع ، يتملقونه ويخدعونه ، وتمر مواكبهم امامه ، ويهللون له ، ويعب الملك الخمـــر عبـــا ، وينتفخ بأنجعه والمجد البـــاطل ، وعندما يفتنه فى النهايه مصيره ·· (يقفز نحو الملك) ينزعون تاجه ويلقون به ارضا · (ينتزع التاج عن رأس الملك ، ويلقى به فيتدحرج على الدرجات) ويأخذون منه صولجانه (يخطف الصولجان من يد الملك) ليصنعوا منه من جديد الرجل الذى كان عليـــه من قبـــل ! (يتراجع) كم فعلت بك الآن · (بلهجة معسوله) هل تفهم ؟ لست الآن سوى رجل عادى ، ويا له من رجل قبيح ! (بحركه سريعه يخلع قلنسوة المهرج من على راسه وينزع خشخيشته من حزامه ، ويمشى مصفرا) وأنا مثلك ، قد عدت مجرد انسان · وقبحى يعادل قبحك · (يضحك فى مرارة) هل تهم على الاقل اللعبة التى أعرضـــها ؟ كنت أعدها منذ أمد طويل ، فهل ستعجبك ؟ ستضحك تلـــك الضحكة الفلامنكية الرائعة التى تعشقها ! سأراقبك أنا وأنت تقهقه بشكل لا مثيل له كما يضحكون فى أقبيتك ·

(تنبسط راحتاه وتنفرج أصابعه· تصطك أسنان الملك · يبدو « فوليال » كما لو كان قد فقد وعيه ، واقتصرت الحياة على يديه اللتين تتحركان بكل قوة فى الفضاء نحو عنق الملك ، الذى هوى على عرشه راكعا على ركبتيه ، فاغر الفم ، يريد أن يصرخ لكن الصرخه لا تخرج من حلقه· وتحيط يدا المهرج بعنق الملك ، واذ يهم بأن يطلق صرخة تخرج من فمـــه الفاغر ضحكة حادة · تعيد هذه الضحكة المهرج الى صوابه ، فيرخى قبضته بينما تظل يداه مشدودتين فى الفضاء ، ويفر الملك من العـــرش مبتعـــدا عن فوليال)

الملك (لاهثا) : كانت مهـــزله محكمه ، مهزله جيدة ! دعنى أضـــحك ملء شدقى ! أديتها باتقان حقا ، وكم كنت بارعا فى تصويرك للكراهية ، ان دهشتى لعظيمة ! لم الحظ يديك من قبل قط ! يا لهما من يدين مذهلتين ! عندما تصير مفرط الغباء ســـأعينك جلادا ، ما لم تكن قد أعدمت قبل ذلك الوقت · (ينزل بضع درجات ويبصق فى الهواء) أيها الصديق القديم ، هذه الأعيب دنيئة · (بصرامة) ما هذا ، أيتها البقه ؟

فوليال (يثوب الى الحقيقه) : مولاى ، هلا طلبت لى **الجلاد ؟**



الملك : لم يحن الوقت بعد !

(يمسك فوليال من كتفيه) كم كانت مزحتك مبهمة ، وكم أحب الابهام ! كنت ضـــجرا ، لكنك سليتنى على أى حال · هأنذا فى النهاية قد ضحكت.

واستغرقت فى ضحك انبعث من أعماقى ، وعاد الى حسن المزاج ٠٠٠

فوليال (متمتما) : هذا المكان من الصعب أن يلهم ٠

الملك : من الجلى انك لست فى أيامك الموفقه ! (يخبط فوليال فى بطنه) لم تعرف كيف تختتم ملهاتك كما يجب ٠ هيه ٠٠ كان عليك اما أن تخنقنى لكنك لم تكن الرجل الذى توسمت ، واما أن تمضى فى ملهاتك لكنك لم تكن الفنان الذى اعتقدت لا يضحك ضحكه مكتومه) افهم فن الممثلين والمهرجين ، ولكن لهم كل مودة ! لى روح مهرج ، هذا المساء بالذات ٠ ماذا لو مثلنا ؟ سيكون الأمر سهلا طالما أصبح كل منا رجلا عاديا واذا أردنا أن نكون أكثر من ذلك لما احتجنا الا الى بعض الكماليات٠ رجلان عاديان ، أليس ذلك ما كنت تفكر فيه ؟ كنت أنا ملكا ، وأنت مسخا ، وها قد أصبحنا مجرد رجلين ! أجن فرحا بالفكرة لكن وجهك أنت أيها المسخ ، يعبر عن الانشغال والضيق واليأس ــ تلك المشاعر التى كان يجب ان تبدو على وجهى انا لكنها لن تبدو رغم كل جهودى ! ودمامتك أيضا شىء ملكى، ملكى حقا ٠ لنبدأ التمثيل ، اذن ٠٠

(يتناول التاج بسرعة ويضعه على رأس المهرج ٠ ويأخذ الصولجان ويزج به فى يده ٠ ثم يخلع عباءته ويلف بها كتفى فوليال ، الذى لا يفهم ما يدور فيتمنع على الملك باستحياء) ٠

فوليال : خدعة !

الملك : ملهاة !

(يتراجع ويتفحص المهرج مجاملا) يا له من ملك ! يا له من ملك جدير بمحاكم التفتيش ! المهزلة تمضى ! اصعد الى عرشك أيها القرد المتوج ! ٠٠٠

(بينما يصعد فوليال الدرجات بصعوبه وقد بدا عليه أنه ناء بحمل التاج والصولجان ، يضع الملك على رأسه قلنسوة المهرج ، ويتناول شخشيخته ، وعندما يصل « فوليال » الى العرش يغوص فيه ويتأمل فى ذهول عميق تصرفات الملك عند أسفل السلم) ٠

فوليال : مولاى ؟

الملك : (ينحنى ساخرا) : مولاى أريد بمعابثاتى أن أبدد أحزانك ٠ الملكة تموت ؟ باعتبارى مهرجا مخلصا سأقدم تنويعات على هذا الموضوع : الملكة المنكودة ٠٠ هاأنذا أسخر منها ! ليس من مهامى أن أحزن على أحد ! ستجد ملكة أخرى بدلا من الملكة الميتة ! دعنى أضحك ! ان سرورى لعظيم ! ألم أولد مهرجا ، يامولاى ؟ انى بطبيعتى ماجن ، لئيم ، مخادع ، وأشبه النساء فى كل ذلك ، وما كانت الملكة فى حاجة الى أكثر من نظرة حتى تتبين تفاهتى وتوليني احتقارها ! تفحصت روحى وجسدى، ورأت انى لست سوى مهرج رافل فى ثيابى الفاخرة ٠ وحتى ان كنت تصرفت تصرف الملوك ما كانت ستخدع فى ٠ صدقنى ، يامولاى فعلت كل شىء لاغوائها ٠ جربت كل الاعيبى المضحكة ٠ لكن بلا طائل ٠ (يأخذ فى التبختر) لكن هل يقص مهرج عن حياته ؟ انه يرقص ! أنا أرقص للموت ! أرقص لخلاصى ! أرقص لطقوس الجنازة المهيبه ، ولاتقاء تلك الدمية من الشمع المضحكه بالعطور ــ لالقائها الى العدم ٠ أنزلوها بسرعة الى كهف الاضرحة تحت سيل من قطرات الماء المقدس ! لا اخشى شبحها ٠ (يشرع فى التبختر من جديد) لا تدهش اذ ترانى ارقص ٠ اننى أرقص كارمل ، ككبش عيد الفصح ، ككجن أسطورى ٠ (يتوقف ثم يرقد على الدرجات وقد أنهكه التعب) هل تعجبك مناجاتى ، يامولاى ؟

فوليال : أيها المجدف ! ان التى تموت انسانة جميلة طاهرة نقية ، انها تموت من الصمت ، وظلمات هذا القصر حيث للحوائط عيون ، وكل قاعات الاحتفالات تخفى شراكا وأدوات للتعذيب٠ انهاتموت ملكة بلا رعية ، فى مملكة ملطخة بالدماء ، يسودها الجواسيس والمحققون ٠ أقول لك الحق ان الموت مخلص تمنيت قدومه كما تمنيت أنت قدومه ٠ وقد أقبل الموت سريعا لأنه لا يجول بعيدا عن هذه الأماكن التى يشارك فيها الجنون ٠

الملك : أوه يامولاى ! أمن الحكمة الكلام بهذه الحرية ؟ الملك وحده الذى باستطاعته ان يجاهر بمثل هذه الأحاديث ، دون أن يتعرض لأن يكره بآلة التعذيب على ابتلاع كل الكلام الذى خرج من حلقه ؟

فوليال (الذى لم يسمع ما قيل) : اسكت ، أيها المهرج ! اننى أعرف حتى أحط الاعيبك البذيئه ٠ أنت نهاش للاعراض ، مولع بالقاذورات ، مغرم بالمسوخ والمشعوذين ، الذين يتلذذون برائحه اللحم المحترق وثرثرة الببغاوات ٠ خطاياك يندى لها جبين رجل الدين ٠ واذا كان الله لم يزهق روحك بعد فلأنه يدخر لك نهاية مثل نهاية هيرودس أو أسوأ منها ٠

الملك : مولاى ، لا تكن متعسفا معى ! ليست مهنتى جد نبيلة ٠ مهنتى ان أجرح ٠ هل يمكننى أن اعرف ، أنا الذى على حافه الانسانية ماذا يمكن أن يكون الحب ، وآلام الآخرين ؟ ٠ ما من شك أنى قاسيت بدورى من هذا الاحتقار : هذا الاحتقار ٠٠ مثل وخز الابر ٠٠ (فى صوت خفيض) أعرف أنك الوحيد الذى فهمتها ، تلك المرأة غير المفهومة٠ كانت تخصك بنظرات ليست كتلك النظرات التى كانت

تجمد الدم فى عروقى ، وتجعلنى أرتجف خزيا ، بل بنظرات مديدة نديه ، نظرات الـكلبه العارفة للجميل .

(يصعد الدرجات) تلك الملكه ؟ أعرف أنك ، رغم رقابة الجدران والأقفال والخـدم ، نفذت الى روحها (صوته يختنق) استحوذت على جسدها ..

فوليال (يقف مترنحا) : هذا العرش جد عال .. يصيب المرء بالدوار .. !

الملك : أجل ، كانت غراميات غريبة ! فى احدى الأمسيات العاصفة ، المليئة بالذباب والروائح العطنة تسللت أنت عبر الأروقه .. وأنا ، المهرج ، تسللت فى أعقابكما ... (فجأة ينخفض صوته الى درجة الهمس الخفيض) وعرفت لـذة شرسه .. لذة مراقبتك وانت غارق فى لذتك ، ورقدت أتلوى فى صمت على البلاط ... (بصوت حاد) مولاى ، الملوك لا يعرفون الحب . تلك قاعدة . ملوك هذه البلاد يقوم ملكهم على الكراهيه الشامله ! .. (يصعد بضع درجات) تلك المتعه المفرطة آثارت لدى المهرج لواعج ضغنه . مولاى ، هل تسمعنى (يواجه فوليال بكل جسمه) الملكة .. النجمة .. النحله .. النغمة .. الملاك .. الملكه كما فى الروايات التى عفا عليهـا الزمن يقتلها هذا الحب ! انها تمـوت بسبب هذا الحب البشع الشاذ ! هل كانت تعرف ذلك وهى تستنشق هواء غرفتهـا ، وهى تأكل فاكهتهـا المفضلة ؟ (ينزل ثلاث درجـات) انها تموت كما يموت كل أكابر هذه البلاد . (يتحول صوته الحاد الى عواء) انها تموت مسمومه . (ثائرا) لا يدخل الحب هذا القصر . ممنوع أن تحب فى هذا القصر ! (يقع متدحرجا على الدرجات حتى آخرها) آه ، المهزله ..

فوليال (ينزل كالمخمور) : أيها المهرج ، هل أنفجر ضحكا ؟ أم أنك تفضل الحقيقه ؟

الملك : وحق أملى فى الدينونة ! خبرنى : من منا الموهوب ؟

فوليال : أنت ممثل كبير .

الملك : كلانا ممثل كبير ! كفى ، انتهت المهزله ، وليصبح كل منا نفسه من جديد .

فوليال (يفر صاعدا الدرجات) : انه تاجى .. أنا الملك ! ..

الملك (مقتفيـا أثره) : انه تاجى ... أنا الملك ...

فوليال : أنا الملك ، طالما اولتنى ملكة حبها !

الملك (ينتزع التاج ويمضى ممسكا به) : احتفظ بذلك الحب ! وأعد الى التاج .

(يتماسكان ، ويتصارعان صامتين على درجات العرش . يدخل الراهب)

الراهب : أعلن جلالتكم ... (ينفصل الاثنان عن بعضهما . لاهثين) الملكه ..

(يهم بالانصراف وقد أصـابه الخوف . يثب فوليال نحوه) .

فوليال : ماذا ؟ الملكة ؟ تكلم ، أنا الملك !

الراهب : أبلغ الملك .. أن الملكة ماتت ! (يخلع الملك التاج والصولجان والعباءة عن فوليال ، الذى يبقى متسمرا فى مكانه) أيا كان الملـك يجب أن يحضر ! ..

فوليال (يخـر على ركبتيه ويخفى وجهـه) : ليرحمها الله !

الملك : فليأخذها الشيطان ! (يضع التـاج على راسه ويلقى العباءة على كتفيه) أوروس !

(يلوح بالصولجان نحو باب خفى مشـيرا الى المهرج ثم يبصق على فوليال) بعد الملهـاة تجىء المأساة ...

فوليال (منتحبا) : ماتت الملكة .

(يدخل الرجل ذو الثوب القرمزى وهو ضـخم الجثه ، سريع الحركة ، يغطى رأسه بقلنسوة ، وعلى اثر اشارة اخرى من الملك يجثم على عنق فوليال ويخنقه فى صمت) .

الراهب : أتأذن بالصلاة عليه ؟ ...

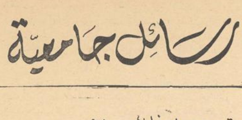
الملك : وهل خلقت المراسم الدينيه للمهرجين ؟ هيا الى واجبنا ! (يخطو بضع خطوات نحو اليسار ثم يقفل عائدا) هيه ، أيها الجلاد ! (ينهض الرجل ذو الثوب القرمزى ويمسح يديه) مهرجى ؟ مهرجى المسكين ! (الى الراهب) ليس من الصعب يا أبت أن تجد ملكه ، لكن مهرجا ...

الراهب : باسم السماء ، تعال .

الملك : أجل ، أنا حزين ، يا أبت ، حزين .. (يغمز بعينه للراهب غمزة مبتذله) ماذا ؟ كنت تقول الملكة ماتت ؟ ...

(ينفجر فى الضحك ، فى غباء ، ويمضى خارجا فى أعقاب الراهب . يخرج الجلاد يجر جثه فوليال. تسمع ضحكات الملك المخبولة وهى تخفت مبتعدة . تعاود الأجراس رنينها . تدوى طلقه مدفع . تنبح الكلاب فى الخارج) .

(سـتار)



يقدمها هذا العدد
رمون فرنسيس

ـ نوقشت هذه الرسالة فى كلية آداب جامعة القاهرة يوم ١٦ ديسمبر سنة ٦٥ امام لجنة مكونة من الدكاترة :

هنرى بوييه (جامعة القاهرة)

اطنى فام (جامعة الاسكندرية)

موريس جوتييه (جامعة عين شمس)

فن الخلق المسرحى عند فيكتور هيجو (١٨١٦-١٨٤٣)

لن يسع المؤرخ الأدبى الذى سيفكر بعد بضع سنوات ، منتفعا بالتأخر الزمنى اللازم ، فى تمييز الانتاج الأدبى العربى فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانيه وخاصة الثورة المصريه عام ١٩٥٢ ، الا أن يدهش للمكانة

لن أستسلم للعبة القوائم « البيبلوغرافية » ، التى يحتلها المسرح فى هذه « البانوراما » الواسعة

وهى لعبه ميسورة . ولكن أليس كون الجمهورية العربية المتحدة ضمن البلاد التى يفرض فيها اللون الدرامى نفسه على كل ذهن متطلع الى المعرفه ، على مستوى الخلق والنقد والترجمه ، ومن حيث عدد المؤلفات التى تمجده وتبيانها وقيمتها ، امر له دلالته؟ انها لظاهرة جديرة بالاعتبار سنكتفى بتقريرها ، تاركين لأنفسنا فيما بعد أو لآخرين ، فرصه وصفها ودراستها واقتراح تفسير لها .

وفى الميدان الخاص بالدراسات الأكاديمية عن المسرح ، تعد رسالة **فن الخلق المسرحى عند فيكتور هيجو** « ١٨١٦ ـ ١٨٤٣ » ، التى أتمتها الدكتورة سامية احمد أسعد بعد اربع سنوات طوال من الجهد والمثابرة ، اضافه سيتعدى امتدادها بكثير اطار العمل الجامعى الممتاز .

مؤلفة الرسالة :

تبرير هذا المقال ، اذا كان لابد من تبريره ، يرجع فى المقام الأول الى القيمه الذهنيه لمؤلفة هذه الرساله ومن حسن الحظ ، ومما يدعو الى الطمأنينيه ان أقسام الأدب واللغة الفرنسيه فى جامعات القاهرة والاسكندريه وعين شمس ، تغذى البلاد من وقت لاخر ، بعناصر لامعه بل موهوبه بصفه استثنائيه لدراسة الآداب الأجنبية . ويمكن للدكتورة سامية احمد أسعد أن تهنىء نفسها لأنها كانت من أول اعدادها العالى لاخره فى مستوى ما كان ينتظره منها أساتذتها ، ثم زملاؤها وزميلاتها من المعيدين والمدرسين . فبعد حصولها على الليسانس بامتياز ، وعلى الماجستير بتقدير ممتاز عن رسالة تقع فى ٣١٠

صفحات موضوعها **مصر فى أدب القرن التاسع عشر الفرنسى** ، ها هى ذى تتوج درجاتها الاكاديميــة فى ديسمبر الماضى وليلة عيــد العلم ، بدكتوراه فى الآداب نالت عنها مرتبـــة الشرف الأولى والتهانى الرسميه للجنة ، بعد مناقشة من أكثر المناقشـــات لفتا للنظر ٠

لم نطلب الى « المجله » افساح المجال فى أعمدتها لهذا النقــد لهــذا السبب أو لتلك النتيجه التى استحقتها المؤلفة ، وان كان كل منهما قد يكفى ٠ هناك سبب آخر لايقل أهمية ٠ ان مؤلفة هذه الرسالة ــ ونحن لانعرف حولنا الا أمثله نادرة مشـــابهه ــ تجمع بين التعليـــم الفرنسى المتين والالمام التـــام بلغتها القومية ٠ فان الذين يتخصصون فى دراســه أدب أجنبى على حساب العربية ، بقدر قد يكثر أو يقل، عديدون. طبيعى انهم لايفعلون ذلك عن عمد أو عدم اكتراث ، وانما بقوة الأشياء ونتيجه لعدم وجود بعد نظر لديهم ٠ والحاصل ؟ تضييق لامنــاص منه لنشاطهم الفكرى ، ونوع من العزله وعدم الاندماج والنفى ٠ والذين يحكمون على أنفســـهم بذلك عن قصد لأنهم رضوا أن يفقدوا الصله الوثيقه الحيـــه بفكر بلدهم وأدبه ، انما يدللون على أنهم لم يفهموا شيئا عن دور الأقسام الأجنبيه فى جامعاتنا : لأن السبب فى وجود هذه الأقسام ــ وانه ليشرفنى أن أؤكد ذلك فى مجلة لغتها العربيه ــ هو خلق همزات وصل بين بلدنا والعالم الخارجى من ناحية ، وافادة النقد العربى من « منهجية » تتيح فرصا أكيدة ولا بديل لها للتجديد والاثراء من ناحيه أخرى ٠

لذا لاشك ــ وكثيرا ما أكد ذلك أستاذ مثل طه حسين لايختلف فى أمره اثنان ــ فى أن الأقســـام الأجنبية فى بلدنا ، شأنها فى أى بلد من بلاد العالم، قد تصبــح شــيئا كماليـا ، كما يميل البعض الى اعتقاده ، فى حاله عدم المعرفه المشرفه بل والتامة للغة العربيه وآدابها ٠٠

أن يكون قد طلب من المؤلفة ، عقب انتهائها من رسالتها ، أن تنقل الى العربيـــه لحساب مؤسسة فرانكلين بالقاهرة ، الكتاب الضخم عن **فن المسرح** الذى نشر عام ١٩٦٣ عند Seghers فى باريس يدل على ان د ٠ ســـامية تخصصت فى الفرنسية واضعة نصب عينيها كل لحظه الهــدف القومى الذى ينبغى أن يرشد اختيار وجهد كافة طلابنا ، باكثر وأكثر ، لقد أدركت ، وانا لنشكر لها ذلك ، أن أيا كان تعلمنا والوظيفه التى ندعى الى شغلها فغايتنا دائما واحدة : ألا وهى خدمه بلدنا والاســـهام فى رقيه ٠

هناك أيضا سبب آخر أعتبره ، شخصيا ســـببا رئيسيا ، ان هذه الرسالة قد اعدت خلال ســـنوات طوال فى باريس تحت اشراف مسـيو جاك شيرير الأســـتاذ بالســـوربون ، والمتخصص بلا منــازع دراسات الخلق المسرحى ــ ولا أدخل هنا فى الدوافع، مكتفيا باثبات الحدث ــ ثم نوقشت فى القاهرة ٠ وأكرر هنا ما قلته فى مقام آخر فى هذا الشأن ٠ أود أن يتعدى مثل الدكتورة ســـامية الحالة الفرديه ، وأن يحذو مبعـــوثونا حذوه عن طيب خاطر ، وأن تشجع السلطات ذلك ايجابيا ٠

الباحثون الاجانب العديدون الموجودون حاليا فى الجمهورية العربية المتحدة ، فرنسيين كانوا أم من جنسيات أخرى ، لايسلكون غير هذا السبيل ٠٠ فلن يخطر على بال واحد منهـــم ، بعـــد تردده على مكتباتنا وتعلمه لغتنا واستشارته كتابنا وعلماءنا ، ان يناقش رسالته امام جامعاتنا . لا نتيجة لتدبير سيىء ولكن لمجرد العدل وتعلق الباحث بجامعته ذاتها التى يشرفها دائما ــ شأنها شـــأن أيه جامعة ــ أن تصدق على مجهود أبنائها ٠

اختيار الموضوع ومنهج البحث :

ان مجموع الأسباب التى تحدد اختيار رســـالة لكبير ٠ يرجع بعض منها الى حب لايمكن اخضاعه ، شأنه شأن أى حب ، لمنهج تحليلى ، منطقى ، ويرجع بعض آخر الى المزاج أو التكوين الشخصى ، ويرجع بعض آخر كذلك الى « موضه » ادبية تأخذ شكل ولع بهذه القضية أو ذاك الكاتب ٠ وأخيرا ، بعض هذه الأسباب ــ وهى تلك التى ينبغى على المؤلف أن يعرضها ــ موضـــوعى ويفى بالحاجة الى سد هــذه الثغرة أو تقويم ذاك الرأى المسلم به ٠

كتب كثيــــرا عن فيكتـــور هيجو والرســائل (وبعضها ، مثل رسالة ج . ب بارير عن خيـــال الشاعر يقع فى ثلاثة أجزاء) ، والدراسات الشاملة، وقصص حياة الشاعر ، ودراسة النقاط الخاصة فى شكل مؤلف أو كتب أو مقالة فى مجله أو جريدة ، تعد بالآلاف ٠ وقد احتاج تالفار ديلاس الى ما لا يقل عن ٣٠٨ صفحات فى الجزء التاسع من **ببيليوغرافية مؤلفى اللغة الفرنسية المحدثين ابتــداء من ١٨٠١ لمجرد ذكر عناوينها** ٠

من حسن الحظ أن مسرح فيكتور هيجو لايشغل الا حيزا ضيقا فى مدينة المراجع المزدحمة تلك ٠ لقد وضع عمل تمهيدى أولى مبنى على القراءات الواسعة وعلى توجيهات المشرف على الرســـالة ، الدكتورة ساميه أمام ثلاثة أنواع من المؤلفات ٠ المؤلفات التى تعمل على تثبيت بعض النصـــوص الدراميه أو على دراسه تكون مؤلفا معينا بصفة خاصة ومصيره الأدبى، بغض النظر عن سعتها أو أهميتها ، وان كانت قد خدمت الدكتورة ســـامية كثيرا ، الا أنها لم تعق

الدراسة الشاملة التى انتوتها المؤلفه • أما النـوع الثالث من هذه المؤلفات فهو يعـالج مسرح فيكتور هيجو عامه ،وكان من الممكن أن يشكل ضررا جادا • فمضى سـنوات طوال (تجاوزت فى بعض الحالات الستين) على نشر هذه المؤلفات كان يكفى وحده لتبرير دراسة اكثر حداثة ، من شانها أن تزيد من معرفتنا لفيكتور هيجو الكاتب المسرحى ، اذا اخذت بعين الاعتبار المحاولات السابقة للنشر والايضـاح والشرح التى أشرت اليها منذ حين •

كان يعنى هذا أن تتيح المؤلفة منذ البدايه لعملها فرصا محدودة للنجاح وبالاكثر للابتكار • وهنا أبان لها منهجها فى البحث امكانيات واسعة مثمرة : من ناحية ، بناء دراسـتها على النقـد السيكولوجى (Psychocritique) غير المعروف لسـابقيها ، ومن ناحيه أخرى ، اجراء بحثها فى ميدان الخلق المسرحى لا فى ميدان التحليل الادبى التقليدى •

كان عليها اذن أن تالف لا الأعمال الجامعية وغير الجامعيه التى تعالج التحليل النفسى وتطبيقـه فى المجال الادبى فحسب ، ولكن مبادىء دراسة الخلق المسرحى وطرق تناولها كذلك • وكان هذا مجهودا مزدوجا عسيرا لم يعدها له تكوينها فى جامعـة القاهرةالاجزئيا • اذ أن معلوماتها فى مستوىالمرحله التوجيهية استطاعت بسداد أن تجعلها تالف بعض المبادىء الفلسفية الأوليه نسبيا •

وبشجاعة ، واستعمل هنا الكلمه عن قصـد لأنها تميز الموقف جيدا ، خاضت الدكتورة سامية قراءة مؤلفات عدة لشارل بودوان و ج • هوجيل وهوجى ورينوفييه وروس ودراكوليدس وجونز وبوليهورانك وفيبير ، وخاصة جاستون باشلار ، علمتها أن النص الأدبى ليس مجرد سرد لحدث ، أو تصوير طبيعى أو نفسى لكائن حى ، أو وصف لشىء ، أو عرض لفكرة ، أو تحليل لشعور أو احساس أو انطباع ، فى لغـة مناسبة وباسلوب ملائم ، ولكن علمتها أن كل هذه العناصر مجتمعة وكذا الكلام الذى يعبر عنها يمكن أن تحمل معانى أعمق يعجز النـقد الادبى وحده عن فهمها بل وعن التعبير عنها بوضوح •

شـجعت أربعـة مؤلفـات هامة تطبق هذا المنهج الجذاب مؤلفتنا على متابعـه جهودها وجعلتها تثبت فى الطريق الصعب الذى رسـمته لنفسـها • أعنى كتاب باشلار عن الشاعر لوتريامون ، ومؤلف مارى بونابرت عن ادجار بو ، وعملى شارل مورون ورولون بارت عن راسين •

وفى ميدان فن الخلق المسرحى بمعنى الكلمـه ، استرعى انتباهنا اسمان : اسم المشرف على رسالتها ج • شيرير صاحب **فن الخلق المسرحى الكلاسيكى** ، **وفن الخلق المسرحى عند بومارشيه** ، واسم أسـتاذ آخر فى السوربون ، اتيين سوريو ، مؤلف ثلاثه أو أربعه أعمال جديرة بالاهتمام فى هذا الموضوع •

ودون أن أدخل فى التفاصيل ، لأن هذا المقـال لايعتزم استيفاء الموضوع أو حتى الاحاطة به ، أشير الى أن ما من ناحية عامه أو خاصه تتعلق بعـالم المسرح أو الصالة الا وبحثتها : كنه المسرح ، معانيه القريبة والبعيدة ، رسالته ، فنه الشعرى ، رمزيته ، موضوعاته ، مختلف الالوان الدراميه التى تتدرج من أكثر القوى اضحاكا الى أكثر المآسىصدقا ، العناصر الزمنية والمكانية ، الديكور ، الاخراج ، الاضـاءة ، الأزياء ، الماكياج ، مشاعر ورد فعل الجمهور .. لقد تمسكت بمعرفه كل هذاودراسته وتعميقهحتىلاتخاطر بالحديث عنه سطحيا ، عند دراستها لمسرح فيكتور هيجو •

أتحدث بالحاح عن هذه الناحيه من منهج البحث لأنها واضحة فى « ببيبليوغرافية » الرسالة ، حيث نلمسها بطريقه محسوسة ، وبنوع خاص فى الفقرات العديدة التى تنم بلا جدال عن وجودها ولكنى آلح فى ذلك لسبب آخر أكثر عموميه • فالشىء الذى يصدم عادة فى عدد ليس بالقليل من الرسائل الجامعيه هو الشعور بأن أصحابها يقحمون أنفسهم فى التفاصيل ، ويلتزمون وجهـات النظر ، ويعالجون الأفكـار ، ويستعملون لغه علمية خاصـة ، فى حين أنهم لم يحسنوا هضم كل ذلك من قبـل • وما من شىء أثقل على القارىء من أن يشعره المؤلف بأن يتخذ بعض المفاهيم التى لم يتقن ادراكها أساسا لكتابته، وأن هذا السلوك مألوف طبيعى •

غير أن الدكتـورة سـامية ـ وهذه **احدى قيم** الرسالة التى سنتحدث عنها فيما بعد ـ لم تتناول مسرح فيكتور هيجو بالدراسه والتحليل الا بعـد اطلاعها على الأبحاث الهامة عن هذا الكاتب ، وبحثها، من خلال الكتب والحقائق،وبفضل تفكيرها الشخصى، عن الاجابه على المشاكل العديدة التى يثيرها المسرح من الناحيتين الأدبية والفنية •

بعد حصولهاعلى هذهالمعلومات ، تبداوتتابعبحث ودراسه مختلف نواحى مسرح فيكتـور هيجو فى أفضل حالات المنهجالجامعى الذى دللنا ـ أو على الاقل نأمل ـ على صحة تطبيقه حتى الآن •

مضمون الرسالة :

ان صدى عنـوان توماس ميرتون الجميـل **«لاأحد جزيرة»** لايقتصر على الوضعالانسانىوعلاقاتنا مع أمثالنا من البشر : انه يمتد الى مؤلفات كلشاعر والى كل رجل يعبر عن نفسه فى عمل ما • ومسرح فيكتور هيجو ليس « بجزيرة » : انه يحتـل مكانه

في اطار تاريخي ، فالأعمال التي سبقته أو عاصرته تساعد بطريقه فعالة على تحديد معالمه ومنهجه ·

وقد أثبتت د · ساميه أمن منهجها فلم تخش أن تخصص ، بعد المقدمه ، قرابة ثلاثين صفحة لدراسه « المسرح في فرنسا من ١٨١٥ الى ١٨٤٣ » مستشهدة بالمأساة والميلودراما والدراما الرومانتيكيه وادى القاء الضوء هذا ، الذي يبين من تاريخ الأدب وتاريخ الحضارة كذلك ، الى القاء ضوء اخر أقل عموميه · بعبارة أخرى ، تعين الرساله ، بعد نظرها الى مسرح فيكتور هيجو بالنسبه لزمنه ، المكان الذي يشغله هذا المسرح في مجموع مؤلفات الكاتب ، وتحلل نظريات الشاعر الدراميه ، وترسم منحنى حياته ككاتب مسرحي ·

لا حاجة بي الى تأكيد ذكاء هذا المنهج · ان الطريقة كلاسيكية طبعا ، ولكن كم هم قليلون س يلتزمونها ! البعض يتراجع أمام المجهود الذي تتطلبه دراسة تمهيدية من هذا النوع ، معتقدين خطأ أن رسالة ما يقل شأنها اذا ما ذكرت ببعض الوقائع التاريخية أو وصفت موضوعيا وجود وتكرار ظاهرة ما في مجموع الخلق الفني لكاتب ما ، بينما ، في الواقع ، لايمكن بدء الجزء التحليلي لبحث جدي الا بعد اجتياز هذه المرحله الأولى ·

ولأنها فعلت ذلك بتأن وفي هدوء ، فقد تمكنت د · سامية ، في الفصول السبعة الأخرى من رسالتها من معالجة المشاكل التي تثيرها دراما فيكتور هيجو كحقيقة تنتظم وفقا لبناء داخلي يتضمن عرضا وعقدة وخاتمة · وبدراستها لهذه المجموعة من العناصر قبل النواحي الأخرى للموضوع ، تحيد المؤلفه ، عن عمد أو عن غير عمد ، عن الخطوط الرئيسية التي اتبعها مسيو شيرير في **فن الخلق المسرحي الكلاسيكي** · لن أقف حكما بين الأستاذ وتلميذته ، المهم هو الا تصدم حاجتنا الى المنطق في حالة أو في أخرى · اية خطة ، باستثناء بعض الحالات النادرة ، يمكن تبريرها أسهل مما نميل الى اعتقاده ·

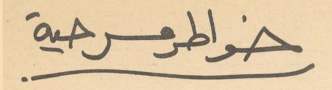
وتنتقل المؤلفه من البناء الداخلي للدراما الى استكمال شكل هذه الأخيرة بدراسة زمان ومكان الحركه · وفي حوالي سبعين صفحه من القراءة التي لاتخلو من المفاجآت ولا من الاشراك لمن لم يعتد رؤية احد يلعب ، مطمئنا ، بالأماكن «**المحركة**» و«**الممتدحة**» و « **المعادية** » ، ويتحرك بحريه مذهلة في « السجن ومشتقاته » ، ويدفعنا في اثره الى الأماكن «المفتوحة» و « المغلقه » الى « الداخل والخارج » ··· تجدد الرسالة ، في ميدان الدراسات عن فيكتور هيجو ، المفهوم الجامد الذي تكون لدينا بالأساليب الأدبية البحتة ، والمعاني التي تكشف لنا د · سامية ، عن جدتها ، متأثرة ببعض « النقاد السيكولوجيين » · ولا شك أن نقادنا المسرحيين سوف يستفيدون ، حالما تنشر الرساله ، من امعانهم النظر في الطريقة التي عرض بها كل من « التحريك الزمني » و « تجربة الوقت » عند فيكتور هيجو ·

وتقدم لنا الرسالة شروحا فائقة القيمة عن الشخصيات ، ونفسيتها وتدرجها الذي قصرته المؤلفة على عالم البطل والبطلة ، وعن طاقه الشخصيات الرمزيه ، وعن معنى المواقف والسلوك الصراعي · وبعد دراسة أقل تفصيلا لاستخدام الشاعر للزي والكلام واللون والقناع ، ننتقل الى دراسه البناء الخارجي للدراما ، أي تقسيمها الى فصول ومشاهد والى المكان الذي يشغله في تصميم المسرحية كل من المونولوج والمقطع ، والأغنيه ، والجملة المدورة ، والحوار السريع · وتضع د · ساميه نصب عينيها في هذا الجزء الدسم المدروس بدقة ، الهدف الذي ينبغي على كل دارس لفن الخلق المسرحي أن يرمي اليه ، الا وهو أثر كل من هذه العناصر على خشبة المسرح ·

ولأن الاعمال المسرحية لايكتمل معناها ولا وجود لها بالمعنى الدقيق للكلمة الا اذا مثلت ، يتناول فصل أخير يقع في خمس وأربعين صفحة دراسه المراحل الممهدة للاخراج ، اعني ادراج النص في برنامج المسرح ، وتوزيع الأدوار ، ودراسه الاخراج في حد ذاته ، واعتبار ما يتألف منه من أزياء وديكورات واكسسوار وما يفترضه من بروفات وتمثيل ·

تلك هي بعض الخواطر ، بين كثير من الخواطر التي امتنعت عن أن أثقل بها هذا المقال ، التي أوحت الى بها هذه الرساله التي تقع فيما يزيد على خمسمائه صفحة والتي هي جديرة باهتمامنا ، لا لمراجعها ومتانتها واصالتها فحسب ، وانما لدقتها وأناقه أسلوبها كذلك · ان أعمالا من هذا النوع لتشهد على فاعلية تعليم الأدب الفرنسي على المستوى الجامعي ، وتطمئن قلوبنا ، من وجهة النظر القومية ، على ان هذا الأدب ذاته سينقل الى طلابنا بأمانه وحرارة ·

كثرة المعلومات ، والاحساس المرهف بما في النصوص ، ودقة الحكم ، والموضوعيه العلمية ، والضمير الفكري ، بالاختصار مايتميز به الباحث الحقيقي من نزاهه وشرف ، تلك هي الصفات التي اتسمت بها د · سامية احمد أسعد في رسالتها ، والتي هي الجزاء الحق الصامت لكل من يسهم بكل ما أوتي من نزاهة في ارتقاء الفكر ، أكثر من مرتبة الشرف حتى ولو كانت هذه الأخيرة مصحوبة بتهاني اللجنة ·



● ● الهرم المقلوب ..

« كيف اذن نرسم مستقبل المسرح المصرى ؟

ينبغى أن نقرر على الفــور اننـــا نعنى بالمسرح المصرى مسرحا ينتظم الجمهورية كلها ، ولا يقتصر على القاهرة وحدها ، كما هو حادث الآن .

ان مسرحا يرتكز على القاهرة هو هرم مقلوب ، يستند على رأسه ، بدلا من الاستناد على القاعدة .

ومسرح هذا شأنه لا يمكن ان يكتب له بقاء . ولعل هذا هو بعض السر فى اننــا عرفنــا المسرح حتى الآن على شكل موجات مقطعــة ما أن تصــل الشاطىء حتى تنحسر عنه .

ان المسرح فى بلادنا لم يمد جذورا ، ولا يمكن أن يفعــل ما دمنــا لا نستنبته فى كل مكان من جمهوريتنا يصلح لانباته .

ومعنى هذا أن علينـــا ان نشجع قيـــام الفن المسرحى الاقليمى حيث نجد بوادر لقيام هذا الفن .

علينا أن نتعهد الفرق المسرحية التى تنشأ الآن فى عواصم المحافظات ، ونبذل لها من العون الفنى والمادى ما يفوق ما نبذله لفرق القاهرة . فان فرق الاقاليم أشد حاجة وأكثر أهميــة من فــرق العاصــمة على هــذه الفــرق سوف نعتمــد فى استنبات المواهب الجديدة لخدمة مسارح الجمهورية كلها بما فيها العاصمة والأقاليم .

وعليهــا سوف نبنى ، حين نمضى قــدما فى انشاء الفرق ، الى استخدام هذه الفرق ذاتها فى نشر الوعى القومى والفنى فى قرى مصر وأماكنها النائية . وهى الأماكن التى تشتد حاجتها الى الفن والفــكر ، والى ما يســـتحدثانه فى المواطن من وعى بالنفس ووعى بالوطن والعالم » .

الكلمات السابقة ليست كلماتى ، وانما كلمات الدكتور على الراعى وكيل وزارة الثقافة لشئون المسرح ، وهو لم يقلها منذ زمن بعيد ، وانما قالهــا منذ اشهر قليلة . والآن وقد آل اليه الاشراف على كل شئون المسرح فى بلادنا ، لا نجد ما نهنئه به خيرا من ترديد هذه الكلمات السابقة ، لــكى لا ينساها فى زحمة العمل والمشاكل التى لا تنتهى .. ولكى يضعها نصب عينيه باعتبارها هدفا من أهم الأهداف التى يجب أن يعمل على تحقيقها برغم كل الصعاب والعقبات .. وانا لفى الانتظــار ... ولن نمل من تذكيره بكلماته بين الحين والآخر حتى يتحقق لنا مسرح اقليمى ناهض يســهم فى نشر الفن الأصيل والوعى السليم بين أبناء الجمهورية جميعا . ولعل مما يساعد على تقريب هذه الغاية أن تتوزع فرقنا المسرحية العديدة على الأقاليم ، وتقدم عروضها هناك ، بدلا من ان تتركز كلها فى العاصمة ، فتصاب بما يشبه التخمة المسرحية ، فى حين تعانى بقية أجــزاء الجمهورية من فقر دم مسرحى خبيث ..

● بعث « رمسيس » ..

وفرقة الاسكندرية المسرحية هى أقدم فرقنا الأقليمية ، وانضــجها من ناحيـــة القــدرات والاستعدادات الفنية ، فقــد استهلت حياتهــا استهلالا رائعا عام ١٩٦٣ ، ظلت صحف العاصمة تلهج بالثناء عليه عدة أسابيع ، وبنفسى رايت آمال المرصفى مدير المسرح القومى يسال بين الفصول عن أسماء بعض ممثلى الفرقة المحلية ليدعم بهم فرقته العتيدة .

وبعد هذه البداية المشرقة المبشرة ، بدأت فرقة الاسكندرية المسرحية تتعثر ، فتخلت مؤسسة المسرح عن اعانتها وتوجيهها ، وانفرد بالأمر فيها بعض الاداريين ممن لا صلة لهم بالفن أو المسرح ، ومنهم من يتصور ان مقياس النجاح الوحيد هو ايراد الشباك ، ومن ثم بدأت الفرقة تقدم — بعد « جوركي » و « الحكيم » — بعض الفودفيلات المبتذلة ، ثم استعانت بعبد المنعم مدبولي خبير « الزغزغة » المسرحية ، ويبدو ان أولئك الاداريين لم يرضوا عن المحاولات الجادة التى بذلها نبيل الألفى للارتفاع بمستوى ما تقدمه الفرقة ، فاتفقوا مع يوسف وهبى على اعادة تقديم بعض مسرحياته القديمة مثل « عريس من استامبول » و « المهرجان الكبير » ..

ومع احترامنا ليوسف وهبى وجهوده الرائدة فى فرقة « رمسيس » ، فاننا نعتقد ان ما يصلح لأواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات لا يمكن ان يرضينا اليوم فى أواسط الستينات بعد كل التطورات الفكرية والفنية التى طرأت على مفاهيمنا ومستوياتنا المسرحية ، وحرام أن نبدد الطاقات الفنية الممتازة فى فرقة الاسكندرية فى محاولة بعث الحياة فى مخلفات « رمسيس » .. التى لا مكان لها اليوم سوى قاعة محترمة فى متحف المسرح المصرى .

ترى هل تتدخل مؤسسة المسرح ، فتبدأ محاولاتها لاعادة الهرم المقلوب الى وضعه الطبيعى بفرقة الاسكندرية التى أثبتت من قبل تفوقها .. وقدرتها على التطور السريع لاثراء حركتنا المسرحية بكل جديد واصيل ..

●● « الحلبى » و « مهران » ..

النجاح الجماهيرى الساحق الذى حققته المسرحيتان الجادتان « سليمان الحلبى » لألفريد فرج ، و « الفتى مهران » للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، خير رد يمكن أن يقدم لدعاة الاسفاف والتهريج فى المسرح بحجة ارضاء الجماهير وضمان اقبالها ..

فان قالوا انهما مسرحيتان تاريخيتان تعالجان قضايا انسانية وفكرية ، والمسرح لا يمكن ان يقتصر على هذا اللون وحده ، فانى انصح لهم بمشاهدة مسرحية « الكلمة الثالثة » للكاتب الاسبانى « اليخاندرو كاسونا » فى المسرح العالمى ، و « خادم سيدين » للكاتب الايطالى « كارلو جولدونى » فى مسرح الجيب ، وهما مسرحيتان فكاهيتان قريبتان من « الفارس » ، لم يكف المتفرجون عن الضحك طوال عرضهما ، ومع ذلك فهما بعيدتان عن التهريج والابتذال و « الزغزغة » ..

وشىء آخر ، فهذه المسرحيات الأربع قدمت كلها باللغة العربية الفصحى ، ومع ذلك فقد نجحت اكبر النجاح ، ولم ألحظ أن الجمهور تململ أو ضاق ، أو عجز عن الاستجابة لكلمات الممثلين ، فهل يكفى ذلك للرد على دعاة تعميم العامية فى المسرح بحجة أن الجمهور لا يستسيغ الفصحى ..؟

● براعم « الجيب » ..

وما دمنا قد ذكرنا مسرح الجيب ، فلا بد من وقفة نحيى فيها فرقته الجديدة .. فانشاء هذه الفرقة كان ضرورة نستشعرها جميعا منذ انشائه ، واذكر انى قلت منذ عامين وانا استعرض اعمال هذا المسرح فى موسمين : « ان لكل مسرح فى بلادنا أو فى الخارج فرقة ثابتة من الممثلين ، قد تستعين الى جانبهم ببعض الضيوف من الخارج او من الفرق الأخرى ، الا مسرح الجيب ، فلعله المسرح الوحيد فى العالم الذى يستضيف كل ممثليه من الخارج ، وهو وضع يتطلب علاجا سريعا حاسما » .

ولم أكن أتصور وقتها أن هذه الفرقة يمكن ان تتكون كلها من شبان وشابات غير معروفين ولا مشهورين ، ومعظمهم من الهواة الذين لم يحترفوا التمثيل من قبل .. ولكن هذا هو ما حدث ، واستطاعت هذه المجموعة من البراعم الفنية الممتازة أن تقدم عرضين مسرحيين ناجحين ، أعتقد انهما كافيان للقضاء على اسطورة « النجوم الضيوف » التى ظلت مسيطرة خلال المواسم القليلة الماضية على عقلية المخرجين والمشرفين على معظم مسارحنا ، فحرمت كثيرا من المواهب من ان تتفتح ، وجمدت كثيرا من ممثلينا الشبان الواعدين ، فتحية لبراعم مسرح الجيب ، ولعل النجاح لا يدفعهم الى اهدار طاقاتهم فى الاذاعة والتليفزيون ، فنفقد حماستهم واخلاصهم ، ونحن لم نكد نسعد بتفتح مواهبهم .. وتحية لمديرهم ورائدهم الفنان النابه كرم مطاوع .

